UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI: ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

SCUOLA DI DOTTORATO IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO

XXVI CICLO

LE RAGIONI CULTURALI DEL "DIPINGEREMODERNO".

PAESAGGIO, RITRATTO E ALLEGORIA A VENEZIA NEGLI ANNI DI GIORGIONE

DIRETTORE DELLA SCUOLA: CH. MA PROF.SSA VITTORIA ROMANI

SUPERVISORI: CH.MO PROF. ALESSANDRO BALLARIN

CH.MA PROF.SSA VITTORIA ROMANI

DOTTORANDA: SARAH FERRARI
(MATR. 1018205)

Sommario

Introduzione p. 9

Parte prima: Il quadro di riferimento

L'umanesimo veneziano nel dibattito sul Rinascimento p. 15

❖

Parte seconda: il dipingere moderno al trapasso di secolo

La scoperta del paesaggio: dalla civiltà prospettica al sentimento per la natura p. 41

Giorgione e la letteratura pastorale: alcune riflessioni sulla raffigurazione del paesaggio prima della pala di Castelfranco p. 75

La Venezia "bucolica" di fine Quattrocento p. 101

L'approdo in Arcadia: i casi di Tiziano e Giulio Campagnola p. 125

❖

La ritrattistica giorgionesca e le «inquietudini» del patriziato: inclinazioni cortigiane, stilnoviste e neoplatoniche a Venezia nei primi anni del Cinquecento p.157

PER LA COMMITTENZA DEL
RITRATTO DI FRANCESCO MARIA DELLA ROVERE p.199

IL *"BROCARDO"* NEOPLATONICO DI BUDAPEST p. 213

❖

SEGUENDO IL *FIL ROUGE* DELL'ALLEGORIA:
UNA LETTURA DEI *TRE FILOSOFI* DI VIENNA p. 229

❖

APPENDICE: PROBLEMI DI CRONOLOGIA

LA DATAZIONE DELLA PALA DI CASTELFRANCO:
ALCUNE PRECISAZIONI SU TUZIO COSTANZO E SULLA
STORIA DELLA CHIESA "VECCHIA" DI SAN LIBERALE p. 267

UNA COMMITTENZA BEMBO NELLA GIOVINEZZA DI TIZIANO p. 287

❖

TAVOLE

BIBLIOGRAFIA

ABSTRACT

Il lavoro consiste in un'analisi approfondita del rinnovamento culturale e artistico che interessa Venezia tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Particolare attenzione è stata data ad alcune istanze culturali che si ritiene possano aver svolto un ruolo significativo in relazione alle novità dell'arte di Giorgione: la penetrazione della filosofia neoplatonica dentro e fuori le aule universitarie, l'importanza del dibattito intorno alla questione dell'immortalità dell'anima (la rinascita di Avicenna quale interprete della filosofia aristotelica), l'avvento di una nuova filologia promossa da Ermolao Barbaro, la fortuna della letteratura pastorale (Teocrito e l'*Arcadia* di Sannazaro) e il successo della lingua volgare (gli *Asolani* di Bembo). La tesi non intende, pertanto, perseguire uno studio monografico su Giorgione, ma proporre una lettura delle sue opere fondata su un dialogo serrato con il vivace clima intellettuale dell'epoca.

❖

This research project aims to gain an in-depth analysis of Venetian Humanism giving evidence to facts, institutions and individual characters playing a significant role in relation to the development of new iconographies in Venetian painting. Particular attention has been given to Neoplatonic philosophy (the debate on the immortality of the soul); the new philology introduced by Ermolao Barbaro; the fortune of pastoral poetry (Theocritus and Sannazaro); the vernacular language (Bembo's *Asolani*). Specific investigation into the art of Bellini, Giorgione and the young Titian has been undertaken, with particular attention to the representation of landscape, portrait and allegory.

INTRODUZIONE

Il 29 maggio 1978, aprendo i lavori del Convegno internazionale di studio per il quinto centenario della nascita d Giorgione, André Chastel, incaricato della prolusione, presentava «l'enfant de Castelfranco Veneto» come uno dei più singolari ed appassionanti misteri della storia della pittura: per una volta, teneva a precisare, l'utilizzo di parole così altisonanti non era dovuto al tentativo di catturare l'attenzione del pubblico attraverso l'enfasi retorica, quanto piuttosto alla ferma convinzione che, allo stato attuale delle conoscenze, risultasse «à peu près impossible» tracciare un ritratto soddisfacente del pittore, ricostruire in modo sufficientemente chiaro e preciso il suo percorso artistico, giungere, privi di ostacoli, ad un *corpus* accettabile di opere, rendere conto, in sostanza, dell'arte di questo maestro. Eppure, a dispetto dello scetticismo di cui avrebbe fornito a breve le ragioni, Chastel si chiedeva:

> que serait l'histoire de la peinture à Venise – et même dans l'occidente tout entier – sans «Giorgione et le giorgionisme» (pur reprendere le titre célèbre d'un ouvrage bien déapssé, de 1913), sans cet appel à la nature, à la couleur dense et la vibration du paysage, dont parlent tous les auteurs moderns. L'ecart entre les certitude et l'importance, ou, si l'on veut, entre l'explicite et l'intuition, est tel qu'on a pu parler, en abusant à peine du mot, d'un *mythe* de Giorgione.
>
> Chastel, *Giorgione et la generation romantique*, 1979, p. 7

L'uso della parola «mito» sarebbe diventato un *leit motiv* nella storia del pittore, una formula costante che la critica avrebbe di frequente, soprattutto in tempi recenti, sentito l'esigenza di declinare al contrario, alludendo ad una necessità di «demitizzazione». Giorgione rappresenta, forse, la più eclatante drammatizzazione del connubio sul quale è fondata la nostra disciplina, quello tra i dati storici e figurativi, che nella prospettiva di chi esercita la ricerca in questo campo dovrebbero avere pari dignità e valore. Il catalogo del maestro di Castelfranco, come è noto, risulta fortemente penalizzato in entrambi gli ambiti da una scarsità di informazioni a volte davvero sconfortante. Le recenti polemiche sorte intorno alla intricatissima vicenda del cognome o le frequenti apparizioni di teorie che annunciano l'ennesimo svelamento del

mistero sotteso alle opere del maestro, segnalano chiaramente quale direzione abbiano intrapreso gli studi giorgioneschi negli ultimi anni, aumentando, piuttosto che diminuendo il grado di problematicità della sua storia.

Si è pertanto ritenuto opportuno proporre un progetto di ricerca che avesse come primo obiettivo l'analisi della pittura in relazione ad un contesto culturale che per Venezia, nel momento del trapasso di secolo, si presenta quanto mai ricco ed innovativo. La novità dell'arte giorgionesca non risiede, infatti, unicamente in ragioni di stile legate alle sperimentazioni tecniche del "dipingere moderno" di cui parla Vasari, ma consiste anche nella geniale invenzione di inediti soggetti, costruiti secondo scelte che sembra indispensabile ricondurre a precise istanze culturali. In tal senso si è deciso di declinare il tema attorno all'emergere di tre "generi" che in ambito veneziano, anche negli anni a seguire, riscuotono grande successo: paesaggio, ritratto e allegoria. La tesi non intende, dunque, perseguire uno studio monografico su Giorgione, ma vuole presentare un'analisi fondata su un dialogo serrato tra le opere e il vivace clima intellettuale dell'epoca.

Si assiste infatti in questi anni al maturare di una serie di circostanze che mutano profondamente la temperie lagunare: la nascita di una nuova filologia, sancita dalla pubblicazione, nel 1493, delle *Castigationes pliniane* di Ermolao Barbaro ha importanti ripercussioni in campo letterario e filosofico; la necessità di una ricognizione diretta sui testi antichi originali, e non più su compendi, sunti, compilazioni e traduzioni, da un lato porta alla luce l'essenza autentica dei classici, intensificando l'interesse per il mondo antico, dall'altro segna un momento di importante rilettura dei testi aristotelici, ora affrontati a partire dagli originali greci del maestro e del suo interprete Alessandro di Afrodisia. Le conseguenze di questo nuovo approccio si misurano assai bene in diversi ambiti: anzitutto nello Studio patavino, dove si accendono, anche al di fuori delle aule universitarie, focosi dibattiti intorno all'immortalità dell'anima, tema assai importante in relazione alla scoperta della dimensione interiore dell'uomo; in secondo luogo, nel campo editoriale, come segnalano eloquentemente iniziative di Aldo Manuzio, promotore di una riedizione di classici della letteratura greca e latina, ma anche fondatore di un'Accademia filellenica intorno alla quale si raccolgono i più illustri intellettuali dell'epoca.

La figura di Manuzio conduce ad un altro ambito di grande interesse: quello della letteratura volgare. Grande attenzione deve essere prestata alla comparsa a Venezia di testi quali l'*Hypnerotomachia Poliphili*, del 1499, e gli *Asolani* di Pietro Bembo, dati alle stampe nel 1505 ma redatti fra 1497 e 1502. In Bembo la critica ha da tempo riconosciuto un importante punto di riferimento per comprendere le inclinazioni cortigiane, neoplatoniche e stilnoviste della ritrattistica giorgionesca. Centrale è la vicenda della «Compagnia degli Amici», mirabilmente ricostruita da Carlo Dionisotti e ricondotta da Alessandro Ballarin alle sperimentazioni del pittore nel campo del ritratto, ora non più declinato secondo le formule tradizionali di Antonello, Bellini e Vivarini, ma connotate di una veste fortemente idealizzata ed emblematica.

Questa prima sintetica e parziale ricostruzione di ciò che di nuovo accade a Venezia in questi anni dovrebbe rendere sufficientemente chiare le ragioni dell'impostazione che si è voluta dare a questa tesi: il sommario è infatti costruito su un primo capitolo dedicato all'Umanesimo veneziano, che intende spiegare a quale tradizione di studi, e a quale accezione del fenomeno, si è fatto riferimento. Segue una parte interamente dedicata alla pittura, ove si cercano di intersecare alcuni approfondimenti sulle istanze culturali con l'analisi delle opere. Particolarmente proficue si sono in tal senso rivelate le ricerche sul paesaggio, al quale è dedicato ampio spazio anche in ragione del suo ruolo nell'ambito del dipingere moderno. Segue una sezione sul ritratto, ove ad un primo capitolo di carattere generale si affiancano due approfondimenti dedicati al *Ritratto di Francesco Maria della Rovere*, oggi a Vienna e al *Ritratto maschile* di Budapest, il primo chiamato in causa per le vicende legate alla sua committenza, che conducono al cuore della stagione cortigiana del pittore, il secondo rappresentativo del forte influsso esercitato dalla filosofia neoplatonica. A conclusione di questo percorso si è scelto di proporre una lettura dei *Tre Filosofi* di Vienna, giocata sulla possibilità di richiamare il tema del paesaggio per seguirne gli sviluppi oltre la pala di Castelfranco e al contempo sul suo forte e complesso significato allegorico che chiama evidentemente in causa l'ambito filosofico. Si è inoltre scelto di proporre una piccola appendice alla quale riservare il chiarimento di alcuni problemi di natura prettamente cronologica: la pala di Castelfranco rappresenta infatti un importante punto di riferimento per il catalogo di Giorgione, nonché una spia significativa delle

sue frequentazioni asolane, mentre l'*Arcangelo Raffaele e Tobia*, qualora considerato nell'ambito delle esperienze giovanili di Tiziano, consente di ragionare ancora sul ruolo dei Bembo in relazione alle arti figurative nel primo decennio del Cinquecento.

❖

Vorrei rivolgere un doveroso ringraziamento alla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, che ha supportato con una borsa di studio le mie ricerche. Molti sono i debiti di riconoscenza maturati nel corso di questi tre anni di lavoro: anzitutto nei confronti dei miei supervisori, il professor Alessandro Ballarin e la professoressa Vittoria Romani, per la fiducia e il sostegno che mi hanno dimostrato. Ringrazio docenti e colleghi vicini al Dipartimento dei beni culturali dell'Università di Padova: Marsel Grosso, Maria Lucia Menegatti, Sergio Momesso, Barbara Maria Savy, Alessandra Pattanaro, Elena Svalduz, e Stefano Porreca, dottorando in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, per le traduzioni dal tedesco. Sono inoltre grata al personale delle biblioteche, dei musei e degli istituti cui ho avuto accesso per la disponibilità e l'aiuto che mi hanno di volta in volta prestato.

PARTE PRIMA

IL QUADRO DI RIFERIMENTO

L'UMANESIMO VENEZIANO NEL DIBATTITO SUL RINASCIMENTO

Negli anni Trenta del Novecento, poco prima dello scoppio della guerra, in una auletta al quarto piano della Scuola Normale di Pisa, Giovanni Gentile e il giovane ma già affermato Paul Oskar Kristeller, fuggito dalla Germania nazista, tenevano per i loro studenti un ciclo di seminari umanistici: assisteva a quelle lezioni, poco più che ventenne, Vittore Branca, il quale, dedicando sessant'anni dopo una celebre raccolta di saggi al suo maestro «primo e generosissimo», confessava che quelle mura gli apparivano a distanza di tanto tempo il luogo di una decisiva svolta culturale nella ricerca storico – letteraria.[1] Durante quei seminari Kristeller spalancava generosamente ai suoi studenti «novellini e acerbissimi» un panorama tutto da scoprire, fatto di una quantità impressionante di testi inediti conservati negli archivi e mai propriamente segnalati: egli cercava di instillare in quelle giovani menti l'importanza della filologia, dell'erudizione, ricordando che senza di queste non può esserci vera storia dei testi e piena comprensione dei loro significati.

Kristeller era in quegli anni impegnato in un'accurata perlustrazione di biblioteche, archivi e istituti italiani, condotta in gran parte durante i mesi estivi attraversando in lungo e in largo la penisola a bordo dei treni, giacché, come egli racconta, in quanto docente della Normale aveva diritto a viaggiare gratuitamente su tutta la rete ferroviaria.[2] La raccolta darà luogo ai due corposi volumi pubblicati da

---

[1] BRANCA, 1998, p. VII.

[2] L'aneddoto proviene dal testo di una commovente intervista a Kristeller realizzata da Margaret King, altra voce autorevolissima in questo campo di studi; si racconta soprattutto la giovinezza dello studioso, tutta vissuta in Europa, dall'infanzia berlinese, iniziata con la tragica morte del padre a per un infarto avvenuto nel giorno della sua nascita, il 22 maggio 1905, agli studi condotti presso l'Università di Heidelberg, frequentando i seminari di Hoffmann su Aristotele e Plotino. Particolarmente toccante è il racconto del semestre trascorso a Marburg, che gli offrì l'occasione di stringere amicizia con un allievo di Heidegger, Karl Loewith. Ad avvicinarli fu la passione per la musica, che Kristeller praticava suonando il piano; Loewith lo introdusse ad un altro allievo di Heidegger, Geor Gadamer, e insieme formarono un trio di musica da camera. Heidegger espresse il desiderio di sentirlo suonare (gli amici dicevano che se la sua filosofia era buona quanto la sua musica, il soggiorno a Marburg avrebbe dato buoni frutti) e così Kristeller fu invitato a casa sua: questo invito si sarebbe tradotto nella consuetudine

Olschki a Firenze, nel 1937, con il titolo *Supplementum Ficianum*.[3] La revisione accurata di tutti i testi noti e lo studio dell'immane produzione manoscritta, ancora in gran parte inesplorata, erano, secondo Kristeller, operazioni necessarie e di preliminare importanza per ottenere una rinnovata visione storiografica sull'Umanesimo. Tra gli ambiti che più necessitavano di questo lavoro egli indicava a titolo di esempio l'Umanesimo veneziano, ricordandone la fortuna vissuta tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, con le ricerche di Zeno, Foscarini, Degli Agostini e Tiraboschi e poi con quelle di Cicogna, Sabbadini, Segarizzi e Lazzarini, ma sottolineandone anche lo stato di grave emarginazione da parte degli studi di primo Novecento. Il severo giudizio crociano, fondato sull'idea che tutto il periodo compreso tra gli ultimi decenni del Trecento e l'inizio del Cinquecento dovesse essere etichettato come «secolo senza poesia»,[4] aveva costretto l'Umanesimo veneziano in un cono d'ombra dal quale la critica sembrava restia a sottrarlo, come dimostrano le scarne notizie riportate da Vittorio Rossi (come ricorda Branca «due facciatine») nella sua *Storia letteraria d'Italia*, di ben scarso tenore se confrontate con le numerose pagine

---

di andare a cena una volta alla settimana per suonare il piano alla presenza di Heidegger, della moglie e dei due figli. Si stabilì un rapporto di grande affetto con il professore e Kristeller racconta di aver seriamente preso in considerazione la possibilità di scrivere la tesi con lui, ma di aver rinunciato alla notizia dei frequenti ritardi con cui i suoi studenti si laureavano; la situazione finanziaria della sua famiglia non gli avrebbe consentito di sostenere una scelta simile. Così, tornato a Heidelberg, chiese a Karl Jaspers di seguirlo in tesi ma il tentativo non andò a buon fine (rimando all'intervista per i particolari, compreso il racconto del lungo e snervante colloquio che Kristeller dovette sostenere non dal docente stesso ma dalla moglie Gertrud). Accettato infine come candidato da Hoffmann, propose un lavoro monografico dedicato a Plotino, essendo rimasto impressionato da un suo seminario sull'autore. Il successivo studio su Ficino nasce in seguito al trasferimento presso Friburgo, nel 1931, dove Kristeller si ricongiunge con Heidegger e dove avviene anche l'incontro con la sua futura moglie, Edith. Nell'intervista Kristeller affronta, con particolare delicatezza, il problema delle tendenze filo – naziste di Heidegger, raccontando con grande emozione le difficoltà vissute al momento dell'uscita delle leggi razziali, che causarono una brusca interruzione della sua carriera in Germania. Nel 1934 egli approda, infatti, in Italia, dove stringe amicizia con Leonardo Olschki, figlio del famoso editore Leo S., titolare della cattedra di Letteratura romanza a Heidelberg, che, minacciato dal decreto nazista, si trovava in visita a Roma. Olschki lo mise in contatto con Gentile, il quale, dopo aver letto con entusiasmo il dattiloscritto che raccoglieva i capitoli scritti su Ficino, incoraggiò Kristeller a trasferirsi definitivamente a Roma. Gentile lo avrebbe presentato a Werner Peiser, che aveva avviato una scuola privata per studenti tedeschi ebrei a Firenze e gli fece ottenere un posto come docente di greco e latino; da Roma Kristeller si trasferì a Firenze. Grazie ad Ernesto Codignola, gli fu assegnato anche il ruolo di lettore in tedesco presso l'Università. Il soggiorno fiorentino avrebbe offerto l'occasione per altri straordinari incontri, come quello con la sorella di Albert Einstein, Maja Winteler, sposata ad un artista svizzero: Kristeller avrebbe sempre tenuto, nella sua camera da letto, un acquerello donatogli durante una delle cene a casa Winteler. Nell'aprile 1935 sarebbe finalmente arrivato l'invito a trasferirsi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, della quale Gentile era nel frattempo diventato direttore: cfr. KING, KRISTELLER, 1994.

[3] KRISTELLER, 1937.

[4] CROCE, 1932.

dedicate alla produzione letteraria di altri centri, come Roma, Napoli, Ferrara, Mantova, Milano e, naturalmente, Firenze.

Un Umanesimo «emarginato e quasi negato»,[5] dunque, quello di Venezia, la cui storia inizia a cambiare proprio quando la storia dell'umanità, invece, attraversa uno dei suoi periodi più bui e drammatici. Nel 1939 Paul Oskar Kristeller è costretto ad abbandonare l'Italia per rifugiarsi negli Stati Uniti, non prima di aver avviato, assieme a Giovanni Gentile, l'impresa che determina il primo significativo cambiamento nella vicende critiche dell'Umanesimo veneziano: la nascita della serie «Nuova collezione di testi umanistici o rari», che veniva ad affiancarsi a quella intitolata «Opuscoli filosofici», inaugurata da Gentile nel 1925 con l'edizione critica del *De immortalitate animae* di Pietro Pomponazzi.[6] La serie esordiva con l'uscita di un volume dedicato a Cristoforo Landino, curato da Alessandro Perosa, cui faceva seguito la pubblicazione degli *Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia* da parte di Arsenio Frugoni, e, poco dopo, nel 1943, di due importanti tomi curati di Vittore Branca in onore di Ermolao Barbaro, personaggio cruciale per le vicende umanistiche lagunari, il cui ruolo fino a quel momento era poco conosciuto.[7]

È durante questa intensa attività presso la Normale pisana che Kristeller incontra Eugenio Garin, di quattro anni più giovane e sicuramente, in ragione di questo lieve scarto generazionale, profondamente suggestionato dal carisma dello studioso. La storia di questa amicizia è stata ricostruita e raccontata assai bene da James Hankins in un intervento presentato ad un convegno fiorentino nel marzo del 2009:[8] esplorando la fitta corrispondenza intercorsa tra i due studiosi in un

---

[5] Con queste parole si apre l'*Introduzione* premessa da Vittore Branca al volume *La sapienza civile*: cfr. BRANCA, 1998, p. VII.

[6] GENTILE [a cura di], 1925. Il secondo volume della serie vede la pubblicazione dello scritto di Tommaso Campanella, *Syntagma de libris propriis*, a cura di Vincenzo Spampanato, mentre il numero successivo, curato da Gentile, è costituito dalla lettera di Giuseppe Zambeccari sul sonno e sulla veglia. Nel 1933 l'importante raccolta documentaria su Giordano Bruno realizzata da Spampanato.

[7] Branca racconta che un non sprovveduto normalista, alla citazione di Ermolao, credette di aver frainteso, pensando solo all'*Erbolato* ariostesco: BRANCA, 1998, p. IX.

[8] HANKINS, 2011. Allievo dello stesso Kristeller, Hankins è oggi uno dei migliori eredi di questa tradizione di studi: docente presso il dipartimento di storia della Harvard University, principale editore della serie "I Tatti Renaissance Library", editore associato del *Catalogus Translationum et Commentariorum*, ha ricevuto nel 2012 il "Paul Oskar Kristeller Lifetime Achievement Award" dalla Renaissance Society of America.

lunghissimo arco di anni, dal 1937 al 1994, Hankins è in grado portare alla luce, al di là dell'affetto reciproco, cementato dall'amicizia che legava le rispettive mogli, le diverse visioni maturate da Kristeller e Garin sull'Umanesimo, a partire, come si vedrà tra breve, dalla definizione stessa del termine. Sin dal principio di questi scambi epistolari, infatti, emerge un aspetto che si rivelerà fondamentale per lo studioso tedesco cioè la netta distinzione tra testi letterari e testi filosofici, laddove solamente i primi concernono le competenze dell'umanista. La lettera che apre questa corrispondenza riguarda una richiesta di pubblicazione di alcuni testi di Pico curati da Garin, da destinarsi alla serie "Nuova collezione"; la proposta viene rifiutata da Kristeller poiché, come egli dichiara apertamente al suo interlocutore, non prende in considerazione solamente inediti. Per altro verso, tuttavia, egli prospetta la possibilità che Gentile accetti volentieri un testo critico di un'opera già nota di Pico per l'altra collana, cioè per gli "Opuscoli filosofici". È notevole che lo studioso parli facendo le veci di Gentile, ma ancor più che egli concepisca, sin da questo momento, le due serie come pertinenti due ambiti ben precisi e non confondibili.

Il maturare di questa amicizia raggiunge nel 1938 un momento importante: con una nota pubblicata nel «Giornale critico della filosofia italiana»,[9] Kristeller assegna un giudizio molto positivo alla monografia di Garin su Pico, uscita l'anno precedente.[10] Un sincero ringraziamento gli viene subito rivolto tramite una cartolina spedita l'1 agosto da Selva di Val Gardena, ma oltre alla riconoscenza per l'apprezzamento del lavoro, emerge chiaramente, dalle parole di Garin, la consapevolezza di un diverso atteggiamento interpretativo, che presto diventerà oggetto di esplicite controversie.[11] Risulta di un certo interesse, in questa fase, seguire il dialogo ufficiale, condotto attraverso le recensioni (il primo numero della rivista «La Rinascita» ospita quella di Garin sul *Supplementum ficinianum*) e in parallelo il racconto delle vicende personali, affidato alla più intima dimensione epistolare: dopo il forzato trasferimento di

[9] KRISTELLER, 1938, pp. 374 – 378.
[10] GARIN, 1937. Si veda oggi la riedizione a cura di Cesare Vasoli.
[11] Il testo di questa cartolina è parzialmente riportato da Hankins, che sottolinea come Garin fosse già consapevole di alcune profonde differenze, dichiarando: «in qualche […] atteggiamento interpretativo, forse, temo di cascare ancora e mi auguro sempre che un critico come Lei me ne avverta»: cfr. HANKINS, 2011, p. 484, nota 9; l'originale fa parte del fondo conservato presso la Columbia University (altri carteggi di Kristeller si trovano alla Normale di Pisa).

Kristeller negli Stati Uniti la corrispondenza inizia infatti ad assumere ritmi ed equilibri diversi. Nella veste di lettore *part time* presso la Columbia University, lo studioso si trova inserito in un ambiente e in una cultura accademica completamente diversi e sente di poter esprimere in piena sincerità al collega, rimasto in Italia, le proprie frustrazioni e preoccupazioni per il futuro.[12] Inevitabile una brusca interruzione, lunga più di cinque anni, dovuta allo scoppio della guerra; le comunicazioni riprendono solo nel 1945, con due lettere giustamente considerate da Hankins tra le più emozionanti e riportate quasi per intero in appendice al suo intervento; vorrei riproporne anch'io alcuni stralci.

Il 10 luglio del 1945, dalla sua nuova casa di Firenze, Garin scrive:

Caro Kristeller,

la Sua gentilissima del 3 marzo mi è giunta non molti giorni fa, ma mi è stata molto cara. Riprendere contatto con gli amici lontani dopo questi anni d'orrore è uno dei pochi conforti che ci rimangono. [...] Che la Sua nuova famiglia, i Suoi studi, gli scolari e l'ambiente amico possano aiutarLa a superare i dolori che fatalmente cadono su chi aveva lasciato persone care in questo inferno! È con cuore di fratello che Le dico questo. Mia moglie ed io siamo scampati salvi dalla bufera. Maria ha la salute un po' scossa; a entrambi pare strano di esser fuori da tanto orrore. Quello che ancora non abbiamo è la serenità dell'anima. La ritroveremo ancora? Gli amici in gran parte sono salvi: Perosa, Cantimori, Campana. È morto Limentani che Lei conobbe, credo, anche di persona, ed al quale io volevo bene come a un padre. E con le persone sono scomparse le cose a cui eravamo legati come a una parte di noi stessi. Dall'agosto dell'anno passato evito accuratamente di affacciarmi sull'Arno e credo che, se mi è possibile, eviterò per molto tempo di uscire da Firenze. Poi faremo l'abitudine anche a città diverse da quelle che il tempo e l'amore ci rendevano sacre. Ma ho paura che noi, della nostra generazione, che quelle cose vedemmo con i nostri occhi, non ci abitueremo mai. [...] Io fino al '43 ho cerato di lavorare; dopo, i bombardamenti, la perdita della casa, la mancanza di ogni sicurezza, i guai d'ogni sorta m'hanno distratto. Oggi vorrei ricominciare o, almeno, provare. E qualche volta penso con nostalgia ai tempi in cui lavoravamo quasi assieme, ma so che bisognava, come dice il Salmo, transire per ignes. Speriamo che al di là del fuoco ci sia la vera pace.

Il 24 agosto 1945, da New York, Kristeller risponde:

Caro Garin,

la Sua lettera del 10 luglio mi è giunta pochi giorni fa, e sono stato contentissimo di avere finalmente delle notizie dirette da Lei. [...] Anch'io sono lietissimo di poter riprendere la corrispondenza con Lei e con gli altri amici ai quali avevo pensato tante volte durante questi anni terribili. Ora la guerra che per me ha durato 12 anni è finita, e se il prezzo tremendo che si è dovuto pagare non ci permette troppa gioia, abbiamo pure il diritto e il dovere della speranza. Sebbene io abbia

[12] «In che misura e direzione potrò continuare le mie ricerche, questa è un questione ancora aperta. Non si può parlare così con l'aria, bisogna anche essere sentiti ed intesi. L'orientamento filosofico e storico è completamente diverso qui. È difficile pubblicare perché ci sono poche riviste, e le case editrici fanno tutto dal punto di vista commerciale. Così cercherò di pubblicare ancora qualcosa in Italia se posso»: cfr. HANKINS, 2011, pp. 484 – 485.

passato questi ultimi anni in una tranquillità immeritata e di cui c'è quasi da vergognarsi, mi sento pure toccato sul vivo da ciò che è successo ai miei parenti ed amici e alle città che amo tanto. Lei avrà saputo che ho perso i miei genitori. Sono morti in via naturale, ma vittime delle condizioni incredibili in cui dovevano passare l'ultimo periodo della loro vita. I miei sforzi a salvarli furono tutti vani. La notizia mi giunse qualche mese fa con molto ritardo. [...] Mi duole di Gentile e di Pasquali, e Le sarei grato se potesse darmi dei particolari. La morte di Limentani mi fu comunicata da una sua nipote che si trova in questo paese e la quale ho poi persa d'occhio, e ne sono stato dispiacentissimo. Lo conoscevo fin dal 1934 e lo ho veduto parecchie volte dopo, ed egli è stato molto buono verso di me. [...] Capisco troppo bene il Suo dolore per la distruzione prodottasi a Firenze e negli altri posti. Ma Firenze sarà sempre la più bella città del mondo. Lei farebbe bene a uscire dal Suo isolamento e a guardare pure i luoghi cambiati. È meglio affrontare il presente. Il passato resterà sempre vivo nella Sua memoria. Mi auguro che Lei riuscirà presto a riprendere i Suoi studi, il che secondo la mia esperienza è sempre il migliore conforto. Il Suo bellissimo libro sul Pico è una promessa che Lei deve mantenere a se stesso, agli amici e al mondo, malgrado tutto. La comunità di idee e di ideali ci farà poi di nuovo lavorare insieme anche quando saremo lontani l'uno dall'altro. Del resto non ho ancora abbandonato la speranza di venire in Italia per una visita e rivedere Lei e gli altri amici.

Sono davvero commoventi le parole che Kristeller indirizza al collega, invitandolo a ritrovare la speranza e la gioia di vivere; forse più ottimista per carattere, egli non manca, tuttavia, di manifestare ancora il proprio disagio verso i limiti dell'ambiente accademico americano. Descrive la sua condizione come «modesta», anche se soddisfacente: tiene corsi sulla tarda antichità e sul rinascimento, frequentati da pochi studenti, e collabora a due riviste e ad alcuni progetti scientifici; nel tempo libero cerca di proseguire i suoi studi, ma mostra di soffrire molto la difficoltà di accesso ai libri italiani ed europei, ai documenti e ai manoscritti. Quando Garin ottiene la cattedra, nel 1949, Kristeller si rivolge spesso a lui per suggerimenti e contatti utili alle future pubblicazioni. I due continuano a lavorare a numerosi progetti, tra i quali l'edizione delle lettere di Ficino, mai portata a termine, e la pubblicazione della *Theologia Platonica*, nata sotto l'egida di Kristeller, come attesta una lettera del 25 gennaio 1946, ma poi girata su un altro studioso, con tutta probabilità Raymond Marcel.[13] Spesso non si ricorda, sottolinea Hankins, che la carriera americana di Kristeller decolla solo dopo la pubblicazione dei suoi *Studies in Renaissance Thought and Letters*, nel 1956:[14] a partire da questo momento iniziano a fioccare i *grants* delle fondazioni americane, fondamentali per portare avanti l'immane impresa, avviata negli anni Trenta, dell'*Iter Italicum*. È a questa altezza, tuttavia, che si drammatizza la differenza di vedute con Garin.

[13] HANKINS, 2011, p. 486 nota 14.
[14] KRISTELLER, 1956.

Dopo l'uscita, in lingua tedesca, dello studio sull'Umanesimo italiano,[15] Kristeller pubblica una breve notizia per il «Journal of Philosophy» e successivamente una più lunga recensione nella «Romanic Review»:[16] come ammette lui stesso, quest'ultima contiene qualche passo critico, che si augura non dispiaccia al collega.[17] Garin, del resto, non tarda a replicare attraverso una rassegna pubblicata nell'ormai familiare «Giornale critico della filosofia italiana»: tra i numerosi riscontri positivi ricevuti dalla critica, egli non manca di ricordare le osservazioni di Kristeller, al quale imputa un atteggiamento di totale rifiuto verso il riconoscimento di un significato filosofico al Rinascimento. Il dibattito a questo punto procede per via epistolare, con Kristeller che il 21 settembre del 1953, dichiara di essere molto meravigliato per quella affermazione:

> Mi permetterai di spiegare la mia posizione e di chiarire ciò che mi pare che derivi da un equivoco. Secondo me, il rinascimento fu il periodo che va dal Trecento alla fine del Cinquecento in tutte le sue manifestazioni intellettuali e culturali. Per quanto la speculazione filosofica non fosse sempre al centro dell'attenzione, sono certamente convinto che il periodo occupa un posto importante nella storia della filosofia e produsse filosofi importanti quali il Ficino, il Pico, il Pomponazzi, lo Zabarella, il Cardano, il Telesio, il Patrizi, il Bruno e molti altri, per parlare solo edgli italiani e dei filosofi speculativi nel senso stretto della parola. L'umanesimo invece significa per me soltanto un settore limitato entro l'ambito della letteratura e cultura del Rinascimento. Limito il concetto di umanisti al significato dato a questo concetto dai contemporanei, [...] cioè agli studiosi di Studia humanitatis. [...] Quando concludi dalla mia asserzione che gli umanisti italiani non furono filosofi (e penso al Poggio, al Guarino, a Pio II, al Filelfo, ecc., ma non al Ficino o al Pico) che io rifiuto qualsiasi significato filosofico al rinascimento, non fai altro che identificare umanesimo e rinascimento, cioè mi attribuisci quell'uso di parole che tu veramente segui nel tuo volume sull'umanesimo, ma che è uno dei pochi punti sul quale non sono d'accordo con te.

Spiegherò tra breve in quali sedi e attraverso quali argomentazioni Kristeller abbia esposto il suo punto di vista sull'Umanesimo, che credo risulterà molto utile per le tematiche affrontate in questo lavoro; mi interessa, ora, seguendo la ricostruzione di Hankins sottolineare il punto di profondo, ancorché rispettoso, disaccordo tra i due studiosi. La lunga replica di Garin può essere riassunta attraverso i seguenti passaggi:

> Per me proprio le nuove indagini logiche, linguistiche, metodologiche e morali – politiche, costituiscono la 'filosofia'; e 'umanesimo' si lega sì agli 'studia humanitatis', e speculativamente ne scopre il fondamento, ma ben lungi dal restringersi come tu vuoi, è il tono vitale di quelle posizione che culmineranno in Vico. La 'morale' diventa, non una parte della filosofia accanto a un'altra, ma il segno della nuova filosofia, accanto alla scienza, nella liquidazione della 'teologia'. [...] E le tue stesse

---

[15] GARIN, 1947. Segnalo le recensione di Mommsen: cfr. MOMMSEN, 1949.

[16] KRISTELLER, [*Der italianische*] 1950.

[17] I punti di disaccordo sono chiariti sin dalle prime righe: «The very choice of the title is somewhat misleading since the term "humanism" is no less ambiguous or controversial than the term "Renaissance", and since it usually does not cover, even when carefully defined, the philosophical thought of the sixteenth century»: KRISTELLER, 1950, p. 218.

indagini, con il contributo di risultati preziosi che recano, mi danno – mi sembra – ragione di continuo: perché mi par si veda benissimo, attraverso le tue stesse distinzioni, il coesistere, non della 'morale' alla 'filosofia speculativa', ma di concezioni e modi diversi del filosofare. Come poi si chiamassero reciprocamente, o i posti che occupavano nelle Università, non mi par questione molto grave. Non sono convinto che la storia del pensiero coincide con la storia delle Facoltà di filosofia.

Una lettera scritta da Kristeller il 3 gennaio 1954 chiude il complesso dibattito:

> Quanto al nostro dissenso sull'umanesimo, non bisogna che tu ne riparli a meno che ti stia a cuore. Le tue vedute mi sono sempre importanti anche quando non vado d'accordo. In parte si tratta della terminologia, cioè mi piace di limitare il significato della parola umanista all'uso del Cinquecento. [...] Sono d'accordo con te che la storia del pensiero non coincide con quella delle facoltà universitarie. Mi pare però che la storia delle facoltà e la storia dei generi letterari e di altri schemi culturali porta un elemento addizionale e trascurato alla storia delle idee filosofiche individuali e originali e ci aiuta a vedere queste ultime (la cui esistenza non negherei mai) nel loro proprio contesto storico. Questa conversazione con te mi pare molto fruttuosa per chiarire le mie idee, preferirei ancora continuarla a voce.

Da questo momento in poi, i due studiosi sarebbero rimasti fermi sulle loro posizioni, accuratamente evitando di rendere pubbliche le loro controversie (nessuno dei due, infatti, recensirà più i lavori dell'altro). Gli unici riferimenti espliciti alla vicenda si trovano in una nota di Kristeller apportata alla riedizione (1956) del suo saggio *Humanism and Scholasticism* e in un passo contenuto nel saggio autobiografico di Garin accluso al volume *La filosofia come sapere storico*, ripubblicato nel 1990.[18]

In che cosa consiste, dunque, la loro profonda divergenza sulla definizione dell'Umanesimo? Inizierei presentando il punto di vista di Kristeller, che può essere ricostruito non solo a partire dal celebre saggio apparso per la prima volta nel 1944 e poi riedito in diverse lingue,[19] ma anche da un articolo assai ricco di spunti di riflessione, che risale a qualche anno dopo,[20] nonché da un contributo più tardo ancora, tratto dal testo di una conferenza tenuta presso l'Istituto di Studi filosofici il 22 giugno 1987.[21] Per lo studioso la parola «umanesimo» così come la intendiamo oggi con

---

[18] Segnalati da HANKINS, 2011, p. 487 note 18 – 19: KRISTELLER, 1956, p. 561, nota 22. Lo studio di Garin era apparso per la prima volta nel 1959 ed è stato ripubblicato nel 1990 con l'aggiunta del saggio autobiografico: cfr. GARIN, 1959, pp. 146 – 147.

[19] KRISTELLER, 1944.

[20] KRISTELLER, 1947.

[21] La versione più ampia del testo, redatta in lingua inglese, è stata inserita nella *Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, 1988, e poi ancora, con il titolo *Renaissance Humanism and Its Significance*, nella miscellanea *Reconsidering the Renaissance*, curata da Mario Di Cesare nel 1992: cfr. Kristeller, 1988, pp. . Una stesura, in lingua italiana, è stata proposta all'interno di una miscellanea dedicata a Giovannangiola Secchi (cfr. KRISTELLER, 1989) e, più di recente, in uno dei volumi che celebrano il trentennio di attività dell'Istituto di studi filosofici, ove si ripubblica anche il celebre appello

riferimento, in senso molto ampio, ai valori umani, cioè relativi alla tutela e alla valorizzazione di qualsiasi attività dell'uomo, ha un significato assai diverso rispetto all'uso che se ne faceva nel Rinascimento, quando «umanisti» erano esclusivamente coloro che si dedicavano agli *Studia humanitatis*. Molto importante è, pertanto, la precisazione delle materie che compongono questa categoria: grammatica, retorica, poetica, *historia* e *philosophia moralis*. Diversamente dalle arti liberali del primo Medioevo, gli *Studia humanitatis* non includevano, dunque, la logica o il *Quadrivium*, composto di aritmetica, geometria, astronomia e musica, e neppure le materie principali che si insegnavano presso le Università del tempo, ovvero la teologia, la giurisprudenza, la medicina, e, per quanto riguarda l'ambito filosofico, la logica, la filosofia naturale e la metafisica (non l'etica). L'Umanesimo non costituisce, dunque, il sapere intero del Rinascimento, ma soltanto un suo settore parziale, limitato, anche se importante.[22] Gli umanisti, di conseguenza, ricevono questa qualifica in virtù di una loro professionalità ben precisa e applicata in diversi campi, anzitutto in quello didattico – pedagogico e in quello oratorio. Essi sono infatti ben noti come insegnanti presso scuole o privati, nonché come teorici dell'educazione, fondatori di un sistema basato sulla convinzione che lo studio delle lingue e delle letterature classiche fosse fondamentale non solo per la disciplina intellettuale ma anche per l'educazione morale e il gusto letterario di governanti ed amministratori. Un'altra professione spesso esercitata dagli umanisti fu quella di cancelliere o segretario al servizio di papi, cardinali, vescovi, principi e imperatori, oppure di patrizi e ricchi mercanti che necessitavano di personale capace di comporre e copiare numerosi documenti. In alcuni casi, ad esempio a Venezia, gli umanisti – cancellieri furono incaricati di scrivere la storia ufficiale della Repubblica: la storiografia era infatti parte della loro preparazione e la confidenza con il materiale d'archivio consentiva loro di valorizzare propriamente le fonti. Molti alunni delle scuole umanistiche, tuttavia, erano principi o patrizi che non concepivano necessariamente tale educazione in funzione del loro ruolo professionale:

---

per la ricerca umanistica presentato alle Nazioni Unite: cfr. GARGANO [a cura di], 2005, pp. 15 – 36; 37 – 39.

[22] «It would be quite wrong to assume, as modern scholars often do, that humanism represents the complete picture of Renaissance science and philosophy. […] Humanism originated and developed within the limited area of rhetorical and philological studies. […] Its influence on other fields, such as natural philosophy, theology, law, medicine, or mathematics, could be only external and indirect»: KRISTELLER, 1947, p. 96.

in particolare dopo la metà del Quattrocento si incontrano un gran numero di giuristi, medici e teologi che applicavano l'erudizione umanistica alla loro materia, ma si dedicavano anche nelle ore di ozio allo studio e alla scrittura seguendo lo stile e il metodo umanistico. Infine, ricorda Kristeller, vi era un settore importante che attirava le attenzioni degli umanisti: la cura e il commercio dei libri. Il loro interesse per la letteratura e la storia antica non si concretizzava, infatti, unicamente nell'attività di scrittura, poiché prima di copiare o stampare un testo era necessario individuarne la miglior redazione, esaminando gli antichi manoscritti. A tale scopo gli umanisti intraprendevano viaggi in tutta Europa, alla ricerca dei più interessanti esemplari di autori classici: capitava loro di trovarne di più corretti o completi rispetto a quelli già noti, ma talvolta ne reperivano anche di nuovi (testi che si erano conservati soltanto in pochissime copie ed erano rimasti sconosciuti per parecchi secoli). Dopo aver reso disponibili questi testi, attraverso copie manoscritte e poi anche in edizioni a stampa, gli umanisti cominciavano ad annotarli e ad individuarne le varianti, nonché nel caso del greco, a tradurli: queste operazioni, conviene ricordare, erano incoraggiate e sostenute da illustri mecenati. I lettori occidentali furono dunque in grado, grazie a questa attività, di conoscere per la prima volta l'intera letteratura poetica, oratoria e storiografica dei greci antichi, e una notevole parte dei loro trattati matematici e geografici, o medici e botanici. Furono tradotti anche molti testi filosofici: oltre all'intera opera di Plotino e ad altri autori neoplatonici, ci fu un grosso lavoro indirizzato alla restituzione degli scritti di Aristotele, non più letti e interpretati a partire dalle traduzioni e dai commenti latini medievali, ma esaminati sul testo greco originale. Allo stesso modo lo studio dell'ebraico e dell'arabo si diffuse tra gli umanisti cristiani, favorendo una più accurata conoscenza del Vecchio Testamento, della letteratura cabalistica, del Corano e dei filosofi arabi. Contrariamente a ciò che spesso si sostiene, gli umanisti si rivolgevano anche ad un tipo di pubblico costituito da persone intelligenti e curiose, anzitutto mercanti, artigiani e donne che non necessariamente conoscevano il latino ma potevano essere desiderosi di leggere nella lingua materna poesie e storie, o scritti didattici di ogni genere. Cominciarono perciò ad apparire molti testi classici e umanistici in lingua volgare.

Pur partendo da una definizione alquanto ristretta del termine umanista, fondata, in modo molto preciso, sull'uso della parola da parte dei contemporanei, Kristeller riesce a mettere in evidenza la vastità e la complessità degli interessi chiamati in causa. Quanto detto sinora, tuttavia, riguarda in particolare la grammatica, materia certamente significativa per l'umanista (che si occupava anche di manuali e vocabolari per facilitare lo studio delle lingue classiche), ma non l'unica e, probabilmente, neppure la più importante: sotto molti aspetti, infatti, come sottolinea Kristeller, la retorica costituisce il centro della cultura umanistica. Essa consisteva principalmente nella teoria e nella pratica della composizione in prosa, dell'argomentazione e della persuasione, fondata sul modello di Cicerone che gli umanisti studiavano con grande attenzione: molte furono le orazioni da loro composte, raramente nel campo dei discorsi giudiziari, più di frequente in occasione di celebrazioni di carattere privato o pubblico. Assai estesa è, inoltre, l'epistolografia, trattata come una parte importante della produzione letteraria, tant'è è vero che spesso veniva riordinata e pubblicata in eleganti volumi. Di grande interesse è anche la produzione trattatistica e narrativa, condotta sempre con un particolare riguardo per lo stile e la forma. Volendo cercare di caratterizzare in modo complessivo la produzione letteraria degli umanisti, si potrebbe senz'altro dire che essi cercavano di imitare gli autori antichi nella lingua, nello stile e nella composizione, anche se, precisa Kristeller, è fondamentale aggiungere una dimensione piuttosto nuova: la tendenza ad esprimere e a prendere sul serio i sentimenti e le esperienze personali, le opinioni e i pensieri dell'autore stesso. A questa osservazione è legata una constatazione di grande interesse, che credo meriti di essere segnalata:

> Mi piace credere che Jacob Burckhardt pensasse in parte a questo quando parlava dell'individualismo del Rinascimento, concetto che è stato spesso criticato piuttosto che inteso. Nel senso in cui io lo intendo vale certamente, se non per il Rinascimento intero, almeno per quel settore importante del suo pensiero, della sua erudizione e della sua letteratura che fu dominato dagli umanisti.
>
> Kristeller, [in Gargano, 2005], p. 30

Segue un primo bilancio di quanto esposto sinora:

> Spero che questa rassegna piuttosto superficiale abbia fatto vedere che l'umanesimo del Rinascimento è stato un movimento ricco, vario e diffuso. Essendo nel suo centro un movimento erudito, letterario e pedagogico, tra i suoi interessi molteplici la filosofia non fu affatto un elemento unico o anche dominante. D'altra parte la filosofia del Rinascimento non si basa soltanto sull'umanesimo o sulle

dottrine antiche trasmesse dagli umanisti, ma anche sulle tradizioni dell'aristotelismo scolastico del Medioevo e sulle idee originali dei pensatori contemporanei. Una parte notevole dell'opera degli umanisti non ha niente a che fare con la filosofia, anche nel senso più largo della parola, ma appartiene alla storia della letteratura e dell'erudizione. Viceversa una parte notevole della letteratura filosofica del Rinascimento non è dovuta agli umanisti ma agli aristotelici, imbevuti di tradizioni scolastiche e medievali, ai metafisici platonizzanti che avevano assorbito sia l'umanesimo sia la scolastica e per di più Platone e i Neoplatonici antichi, e finalmente a pensatori originali dal Cusano fino a Telesio, Bruno e Francis Bacon, che erano toccati dall'umanesimo soltanto in un modo secondario. L'influsso dell'umanesimo sulla filosofia del Rinascimento fu certamente grande, ma il significato che attribuiamo a tale influsso dipenderà dal nostro concetto della filosofia stessa.

Id., pp. 30 – 31.

Dovrebbe risultare, a questo punto, assai chiara la definizione che Kristeller intende prospettare dell'Umanesimo: una definizione che, come ebbe modo di ribadire lui stesso all'interlocutore Garin, non intende in alcun modo coincidere con quella di Rinascimento; anzi, nel sottolineare le competenze specifiche degli umanisti lo studioso valorizza gli elementi di continuità con l'epoca medievale.[23] Nel quadro da lui tratteggiato l'Umanesimo risulta, in effetti, epurato di ogni enfasi filosofica, quasi rappresentasse una sorta di momento classicizzante della retorica occidentale; ciò non significa che l'influenza di Aristotelismo e Platonismo, chiamate in causa quali principali correnti del pensiero rinascimentale assieme all'Umanesimo stesso, non svolgessero un ruolo significativo. Uomini come Pico, Ficino o Cusano erano considerati di fondamentale importanza, ma strettamente legati alle loro competenze professionali, che consistevano non nelle discipline umanistiche ma nella discussione di problemi specificamente filosofici. Fondamentale per Kristeller è l'idea che l'Umanesimo non abbia rimpiazzato la tradizione intellettuale scolastica,[24] ma anzi sia fiorito accanto ad essa: in tal senso egli ritiene che la continuità del Rinascimento con il

[23] Su questo punto sono utili le osservazioni di Riccardo Fubini, il quale analizza la storia dell'umanesimo ricordando, giustamente, anche il ruolo di Hans Baron. Questi costruì la propria definizione di «Umanesimo civile» intorno al primato della *vita activa* sulla vita contemplativa e dunque intorno al problema del rapporto della cultura con la politica e il governo dello Stato; tale visione sarà per certi versi ripresa e senz'altro superata da Garin: cfr. FUBINI, 2001, pp. 15 – 72; BARON, 1966. Su questo tema si è espresso anche Hankins: cfr. HANKINS, 2000.

[24] Celebri sono i contributi sul "background" scolastico di Marsilio Ficino: cfr. KRISTELLER, 1944; Id., 1950. Conviene ricordare, inoltre, che la visione di Kristeller ha trovato ampio consenso in relazione ai problemi di periodizzazione del Rinascimento: lo sottolinea uno dei suoi allievi, John Monfasani, nel contributo offerto all'interno della collana ideata e diretta da Giovanni Luigi Fontana e Luca Molà, grande impresa collettiva, supportata dalla Fondazione Cassamarca, che rappresenta senza dubbio una tappa importante nella storiografia rinascimentale: cfr. MONFASANI 2005 (con ampia bibliografia sull'argomento). Secondo lo studioso, l'unica altra interpretazione che possa tener testa a quella di Kristeller è quella di Witt, benché sostenga che i primi umanisti erano più poeti che rappresentanti della tradizione retorica: cfr. WITT, 2000. Giustamente si ricorda anche il ruolo di Weiss: cfr. WEISS, 1947.

pensiero classico risulti molto più forte del rapporto con la nuova filosofia del XVII secolo.

Su questo punto si focalizzano le obiezioni di Garin, riassumibili attraverso la lettura di un celebre saggio, redatto nel 1950[25]. Al contrario del collega, egli sottolinea molto il debito che la moderna filosofia europea deve riconoscere agli umanisti del Rinascimento, la cui originalità non consisterebbe tanto nei contenuti ma nell'approccio, nel metodo. Gli umanisti hanno infatti prospettato un configurarsi tutto nuovo dei rapporti tra l'uomo e la realtà, soprattutto hanno sancito la fine di ogni sicurezza, nel senso che la rivendicazione della totale libertà dell'uomo in relazione al proprio destino ha inevitabilmente richiesto la distruzione di ogni forma predeterminata. Pico, ad esempio, sottolinea che l'uomo non occupa più uno spazio prestabilito nelle gerarchie dell'universo e neppure uno privilegiato, giacché egli ora costituisce un mondo a parte, totalmente slegato dalle gerarchie stesse. La necessità di sottolineare la portata sovvertitrice di questa visione porta Garin ad enfatizzare la rottura con la metafisica essenzialista della tradizione scolastica, fenomeno che avrebbe provocato negli umanisti del Rinascimento una sorta di vertigine, ovvero una costante e crescente consapevolezza della perdita irrimediabile di un universo familiare e domestico, ordinato e accomodato ai bisogni dell'uomo. I temi antichi, pur permanendo, muterebbero così «il suono e il sapore». Esemplare, in tal senso, dovrebbe risultare l'itinerario spirituale di Marsilio Ficino:

> che attraverso Lucrezio si affaccia su questa natura infinita, ove l'uomo per sua sostanza non ha prerogativa alcuna; e indifferenza, e mancanza di un senso già graziosamente dato alla vita, ritrova poi nella fissità immota ed intemporale di Averroè; e nell'Aristotele di Alessandro d'Afrodisia. E allora veste i panni sacerdotali, e tutto si volge a Platone e a Plotino per trovare chi gli trasformi l'inquietudine che lo travaglia nella speranza, e lo assicuri che il senso che non riusciamo a scoprire quaggiù nelle cose, e la loro positività e saldezza e sicurezza, sono in realtà lassù, dove ci sveglieremo alla fine. [...] Altro senso, e altro coraggio, nel richiamo, così ricco, alla virtù umana, alla virtù che vince fortuna, che muta il dato della sorte e costruisce il suo mondo, che alle cose dà un volto nuovo, con quell'arte umana che congiunge scienza e poesia. Ed è, questo, l'Umanesimo civile fiorentino del '400, Leon Battista Alberti, e Pico, con la sua trasposizione dell'Umanesimo filologico e retorico sul piano di una metafisica dell'uomo creatore. Che è, io credo, la parola più profonda di tutto il Rinascimento.
>
> Garin, *Le interpretazioni del Rinascimento*, 1950 [ed. 2009], pp. 4 – 5.

Garin si interroga, dunque, sul problema della novità del Rinascimento, tema ritenuto molto attuale (lo stesso si potrebbe, forse, dire anche oggi), che lo conduce a

[25] GARIN, 1950.

polemizzare in modo più evidente con Kristeller: gran parte della storiografia si sarebbe impegnata a demolire la visione tradizionale che individua nell'inizio del Rinascimento un momento di forte rottura; ciò sarebbe in parte dovuto all'«ottusa insistenza» con la quale i sostenitori della frattura hanno ribadito certi argomenti: l'amore per il mondo pagano, per i classici antichi, l'ateismo, il naturalismo, ecc. È stato così molto agevole illustrare con vari argomenti la continuità tra mondo medievale e mondo umanistico, tesi, a dire il vero, affatto nuova, anzi, scontata da un pezzo.[26] L'indagine storica ha, d'altra parte, messo in luce che il mito del rinascere era stato proprio il frutto della polemica condotta dagli umanisti contro la cultura dei secoli precedenti; eppure, nel momento stesso in cui la storiografia moderna ha saputo cogliere la coscienza che il Rinascimento aveva di sé, si è messo in atto un curioso rovesciamento volto a negare la sua novità. Su questa base il fenomeno umanistico sarebbe stato ricondotto al settore degli *studia humanitatis*, ma, afferma Garin, intesi in senso ristretto come studi grammaticali che avrebbero assunto nel secolo XIV una maggiore importanza; protagonisti di questo Umanesimo sarebbero allora diventati i grammatici, i quali, continuando un lavoro antico, avrebbero tradotto meglio e più largamente i testi contribuendo ad una più solida conoscenza del latino e del greco, ma «con un moto a sé e pur sempre marginale». Questa visione trascura nuovamente i grandi esponenti della più alta cultura di un'epoca e rende la filologia del Valla «da suggello di un'epoca ribelle» a episodio dai contorni sfocati. Fatale, secondo il punto di vista di Garin, sarebbe stata, ancora una volta, la ricerca di opposizioni nei contenuti: l'orgoglioso mito della rinascita non dovrebbe infatti rimandare ad alcun contenuto particolare e innovativo, ma, come si è detto pocanzi, ad un animo nuovo, ad un inedito modo di guardare alle cose. Ed è nella concezione dell'antico che lo studioso si percepisce lo scarto maggiore con il pensiero di Kristeller:

> Proprio l'antico, quel mondo classico a cui si guarda con occhi nostalgici, è in tutt'altro modo che viene ormai considerato e amato [...]. L'Umanesimo, che ama tanto Cicerone e Virgilio, non crede più a Virgilio profeta, o vi crede in tutt'altro modo; a quel modo cioè in cui ogni uomo è partecipe della luce del vero; e a tal punto è lontano dall'adorare gli antichi dèi, che talora può dar l'impressione di non credere neppure ai nuovi. E il suo appassionamento per l'antico non è più barbara confusione di sé con l'antico, ma critico distacco da quell'antico, e suo collocamento nella dimensione della storia e nel tempo angusto del passato. La favola del Rinascimento pagano, [...] cade nell'atto stesso in cui ci affacciamo a

[26] GARIN, 1950, p. 11.

studiare la profonda serietà della filologia dell'Umanesimo, che, come già tanto acutamente vide il Gentile, è il lato essenziale di quella cultura: una filologia, si badi, tanto ricca e complessa da accogliere in sé ogni posizione critica dell'uomo, e non già pseudo – filosofia di non filosofi in lotta contro la filosofia, ma l'unica, vera nuova filosofia.

Ivi, p. 13.

Emergono chiaramente le discrasie ma anche le tangenze: l'importanza della filologia viene riconosciuta da entrambi, seppur con conseguenze diverse, mentre più problematica appare la considerazione del ruolo della filosofia. Su questo punto sembra più agevole interpretare il pensiero di Kristeller, grazie alla quantità di studi offerti da diverse generazioni di suoi allievi, Hankins in testa;[27] l'itinerario intellettuale di Garin, invece, non risulta ancora adeguatamente studiato, sebbene siano di recente apparsi alcuni importanti contributi di Michele Ciliberto.[28] Vorrei allora ritornare al testo che ha avviato questa riflessione, proponendo di indagare più a fondo le ragioni di una così divergente considerazione della materia filosofica, ancor prima che dell'Umanesimo, maturata, peraltro, a partire dalle stesse fonti (Ficino, Pico, per fare gli esempi più ovvi). Hankins ritiene risolutivo considerare questo punto di vista: all'altezza del 1950, Garin stava iniziando ad occuparsi con crescente attenzione di un aspetto particolare del pensiero umanistico, ovvero l'idea dell'impegno civile, alimentata dal desiderio di dare vita alla città ideale. Si tratta di un tema che è stato molto sfruttato in relazione alle vicende che interessano Firenze (si ritorni alla prima citazione tratta dal saggio del 1950), ma che ha un ruolo non poco significativo anche per Venezia. Allineandosi con il pensiero gramsciano, Garin pensava che la filosofia avesse lo scopo di cambiare il mondo e pertanto assegnava ai suoi umanisti – filosofi un profilo di intellettuali a tutto tondo, capaci di spezzare l'egemonia dei tradizionali paradigmi, in particolare quelli religiosi, attraverso una critica concreta e fattuale. È in questo terreno, secondo Hankins, che affonda le radici il motivo del contrasto con Kristeller, il quale, superata una fase iniziale di *flirt* con l'esistenzialismo di Heidegger, ben percepibile nei lavori su Plotino e Ficino, tornò decisamente ad assumere, mantenendola come definitiva, l'impostazione neokantiana del suo primo mentore, Hoffmann. Centrale nel pensiero di questo studioso era il problema di conciliare platonismo e storicismo, ovvero di trovare

[27] Ottimo punto di riferimento è il volume *Kristeller reconsidered*, edito nel 2006: cfr. MONFASANI [a cura di], 2006.
[28] CILIBERTO, 2008: il quale segnala, sottolineandone l'importanza, l'intervento presentato da Claudio Cesa al convegno dedicato a Garin che si è tenuto a Firenze nel maggio 2002: CESA, 2003.

un metodo filosofico, indipendente e autonomo, capace di afferrare il significato sovra – storico, potremmo dire "assoluto", di un pensiero. La sensibilità verso questo tema avrebbe condotto Kristeller a prestare una particolare attenzione agli aspetti di continuità con il passato, rifiutando, ad esempio, l'idea di una rottura con la tradizione scolastica, nonché prospettando una definizione storicizzata dell'umanista, fondata sul significato della parola presso gli uomini dell'epoca. Hankins suggerisce a tal proposito un ulteriore spunto di riflessione, sul quale mi sembra valga la pena richiamare l'attenzione: al di là del fatto che per Kristeller i filosofi erano solamente coloro che si applicavano con rigore metodologico alla discussione di problematiche molto precise pertinenti la materia, è probabile che il concetto di umanesimo civile prospettato da Garin gli procurasse un senso di disagio. Difficilmente infatti egli avrebbe potuto apprezzare lo sconfinamento della filosofia in campo politico; a questo approccio Kristeller dimostrerà sempre di preferire la ricerca della verità, come afferma lui stesso in un motto composto in lingua francese che volle anteporre al quarto volume dell'*Iter italicum*.[29] È probabile, invece, che Garin percepisse nella difesa di una filosofia "disimpegnata" l'adesione ad un ideale che intende conservare lo *status quo* delle cose, piuttosto che esprimersi contro le forme di corruzione del potere.

Si è ora toccato un problema che rischia di complicare oltremodo la ricostruzione destinata a questa sede; ho ritenuto, tuttavia, opportuno richiamarlo, seppur brevemente, perché considero davvero significativa l'operazione tentata da Hankins di innescare un dialogo cui forse gli stessi studiosi avevano ad un certo punto rinunciato, pur riconoscendone la potenziale fruttuosità.[30] Indagando le ragioni più profonde del loro disaccordo credo sia possibile dotarsi di uno sguardo straordinariamente ricco e ricettivo su un tema contraddistinto da una così forte problematicità. Tanto la

[29] «Le seul engagement digne d'un savant c'est l'engagement envers la vérité ou au moins envers la recerche de la vérité».

[30] Non ho potuto finora segnalare un testo che, a mio avviso, avrebbe offerto interessanti spunti di riflessione e, forse, un possibile punto di mediazione, tra le interpretazioni dei due studiosi: mi riferisco alla lunga recensione che nel 1945 Ernst Cassirer (autore del celebre saggio *Individuum und kosmos in der Philosophie der Renaissance*: cfr. CASSIRER, 1927) dedica alla monografia di Kristeller su Marsilio Ficino, nella quale emergono assai bene alcuni punti cruciali di questo dibattito: cfr. CASSIRER, 1945. Può essere utile integrare questa lettura con un contributo a più mani apparso nel 1943, che affronta la complessa questione dell'originalità del Rinascimento: cfr. CASSIRER, JOHNSON, KRISTELLER, LOCKWOOD, THORNDIKE, 1943. Segnalo, infine, i lavori su Pico della Mirandola, che hanno sicuramente costituito un importante punto di riferimento per Garin: cfr. CASSIRER, 1942.

definizione di Kristeller, quanto le riflessioni filosofiche di Garin, sono a mio avviso fondamentali per accedere ai complessi contenuti dell'Umanesimo; ancor di più lo sono se si vogliono comprendere le ragioni di quel rinnovato interesse nei confronti della sua declinazione veneziana, che non a caso, a partire dalla seconda metà del Novecento, sulla scorta dei brillanti interventi descritti finora, inizia a crescere con particolare fervore.

Basti pensare ai cicli di conferenze tenuti presso il Centro internazionale di cultura della Fondazione Giorgio Cini e sfociati nella pubblicazione di importanti volumi, quali *La civiltà veneziana del Quattrocento*, del 1957, a cura di Bruno Nardi e Guido Piovene,[31] *La civiltà veneziana del Rinascimento*, edito nell'anno successivo, e, soprattutto, *Umanesimo europeo ed umanesimo veneziano*, a cura di Vittore Branca, ove si trovano raccolti i testi delle lezioni tenute al Secondo Corso Internazionale di Alta Cultura, promosso in sinergia con il Comune di Venezia.[32] A questo momento appartengono anche i *Saggi sull'aristotelismo padovano* di Bruno Nardi,[33] pubblicati nello stesso anno in cui si tiene il XII Congresso internazionale di filosofia che renderà pubblica una ricca raccolta di atti, ove compaiono contributi importanti di Kristeller, Gilson e Randall jr, volti ad indagare in modo approfondito le correnti filosofiche presenti nello Studio padovano, divenuto nel corso del Quattrocento l'Università ufficiale della Repubblica, il «*Quartier Latin*» di Venezia, come scrisse Renan.[34]

Un primo fondamentale risultato di questa straordinaria stagione di studi consiste senz'altro nel superamento di un'antinomia che per lungo tempo aveva goduto di grande fortuna: l'opposizione tra Firenze e Venezia (assieme a Padova), riconosciute rispettivamente come baluardi del platonismo e dell'aristotelismo (mediato dall'averroismo). Tale dicotomia si era di frequente tradotta nell'abitudine di assegnare agli intellettuali del tempo un'etichetta individuata a partire dalla città d'origine: questo filone di ricerche ha invece consentito di dimostrare che i maestri toscani e veneti si spostavano da una Università all'altra, facendo circolare idee e posizioni, e che

[31] PIOVENE [a cura di], 1957.
[32] BRANCA [a cura di], 1964.
[33] NARDI, 1958.
[34] KRISTELLER, 1960; GILSON, 1960; RANDALL JR., 1960.

molti umanisti si sarebbero mostrati ricettivi nei confronti di entrambe le correnti di pensiero, del resto pienamente rappresentate in territorio veneziano dalle scuole istituite presso Rialto e San Marco.[35] Basti per tutti l'esempio di Bernardo Bembo che qualche storico ha voluto forzatamente definire «averroista», dimenticando il suo amore per Platone, nonché la sua amicizia profonda per Ficino e per altri personaggi illustri dell'Accademia fiorentina.[36] E lo stesso potrebbe dirsi del giovane Pietro, il quale, proprio in virtù delle frequentazioni coltivate dal padre, così come della sua ricca biblioteca, sarebbe entrato in contatto con le fonti del platonismo ficiniano che contraddistinguono la prima stesura (1497-1502) dei suoi *Asolani*; a quelle fonti lo avrebbe del resto avvicinato anche Niccolò Leonico Tomeo, chiamato nel 1497 a tenere l'insegnamento di Aristotele ma avvezzo, da quella cattedra, a leggere con altrettanta passione anche Platone, come ricorda Bembo stesso nell'epitaffio a lui dedicato. In questo campo, ancora una volta, devono essere considerati precursori i lavori di Kristeller e Garin, che sul rapporto tra Aristotelismo e Platonismo avevano invitato a riflettere sin dagli anni Quaranta, segnalando il loro comune interesse intorno ad un problema strettamente legato con la nuova centralità conquistata dall'individuo: il tema dell'immortalità dell'anima, assai dibattuto, assieme a quello dell'unicità dell'intelletto, proprio tra Padova e Venezia, anche al di fuori delle aule universitarie. Protagonisti di queste infuocate discussioni sono due personaggi molto importanti nel *milieu* culturale veneziano: Pietro Pomponazzi, allievo di Nicoletto Vernia e Pietro Trapolin, chiamato a tenere la cattedra di filosofia naturale presso lo Studio,[37] e Girolamo Donato, autore, nel 1495, di una traduzione latina del *De anima* di Alessandro di Afrodisia (condotta seguendo i rigorosi metodi della nuova filologia), nonché interlocutore assiduo di Pico e Poliziano, incontrati al momento del loro arrivo

[35] NARDI, 1964.
[36] Fondamentale per un apprezzamento del suo profilo è lo studio di Nella Giannetto, pubblicato nella collana di Saggi dedicati alla civiltà veneziana promossa dalla Fondazione Cini: cfr. GIANNETTO, 1985.
[37] Su Pietro Pomponazzi, oltre al volume di Gentile, si possono segnalare :un bel contributo di Randall Jr. inserito in una miscellanea curata assieme a Cassirer e allo stesso Kristeller (riedito con qualche aggiunta in un volume apparso nel 1961): cfr. CASSIRER, KRISTELLER, RANDALL JR., 1948, pp. 255 – 279; un articolo di Gilson dedicato al problema dell'immortalità dell'anima, cui fa seguito l'intervnto pubblicato nella miscellanea curata da Branca nel 1964: cfr. GILSON, 1961; i fondamentali studi di Bruno Nardi e di Antonino Poppi: cfr. NARDI, 1965; POPPI, 1966; Id., 1970. Si vedano inoltre: cfr. PINE, 1986; VASOLI, 1995; BIANCHI, 2003; KRAYE, 2010; SGARBI [a cura di], 2010.

in laguna nell'estate del 1491[38]; su questo soggiorno, peraltro, si avrà modo di richiamare l'attenzione, giacché esso segna un momento decisivo nella formazione di Pietro Bembo, costituendo al contempo un segnale importante del dialogo in coso con l'ambiente intellettuale toscano.

Liberato dalla posizione di estremo svantaggio nei confronti di Firenze, l'Umanesimo veneziano è oggetto nel corso degli anni Ottanta di un nuovo fiorire di studi: grande rilievo deve essere assegnato all'impresa avviata da Neri Pozza che edita una serie di volumi intitolati alla *Storia della cultura veneta*, nei quali ampio spazio trovano le tematiche legate alla cultura umanistica: il ruolo della nuova filologia, l'amore per la lingua e la letteratura classiche, in particolare per il greco, e l'interesse verso la produzione, l'accumulo e il commercio dei libri sono ormai divenuti tratti distintivi di un complesso, ma ben riconoscibile, movimento intellettuale. Così appaiono anche nello studio pubblicato nel 1986 da Margaret King, allieva di Kristeller. Condotta lungo tutto l'arco del XV secolo, l'analisi della studiosa intende seguire un doppio binario: da una parte si segnalano le più significative testimonianze letterarie prodotte dagli umanisti, trattati di argomento politico, religioso e sociale legati a personalità di altissimo profilo (i cui dati biografici vengono riportati in appendice), quali Giovanni Caldiera, Lauro Quirini, Paolo e Domenico Morosini, Pietro Barozzi ed Ermolao Barbaro il Vecchio; dall'altro si cercano di individuare i principi fondativi dell'Umanesimo veneziano, tra i quali appare di grande importanza l'*unanimitas*, ovvero la convergenza di molteplici aspirazioni in un'unica grande causa

[38] La figura di Girolamo Donato (1456 – 1511) è stata ampiamente indagata, in particolare da Paola Rigo che ha catalogato e tradotto tutti i suoi scritti. Qualche notizia è disponibile anche in relazione al suo rapporto con la sfera artistica: oltre ad un suo preciso interesse verso le epigrafi, segnale di una ricercata cultura antiquaria, è noto l'incarico che egli affidò, quale procuratore della chiesa di Santa Maria dei Servi a Venezia, ad Andrea Briosco, detto "Il Riccio", chiedendogli di ornare l'altare con rilievi bronzei raffiguranti le *Storie della Vera Croce* (oggi conservati presso la Ca' d'Oro). In questa chiesa, infatti, Girolamo aveva deposto la reliquia della Croce donatagli da Innocenzo VIII: cfr. SAMBIN, 1973; RIGO, 1974; *Id.*, 1976; BRANCA, 1980, pp. 116 – 120; KING, 1986, pp. 366 – 368; RIGO, 1991 (con bibliografia precedente); inoltre, per la vicenda che riguarda Andrea Riccio: cfr. GASPAROTTO, 2007; ALLEN, MOTTURE, 2008, pp. 33 – 34; 154 – 155. Andrea Bayer (Metropolitan Museum of New York) mi ha gentilmente informata che sulle vicende e sui personaggi legati alla chiesa di Santa Maria dei Servi sta conducendo delle ricerche Eveline Baseggio – Omiccioli, dottoranda presso la Rutgers University (Newark, New Jersey) e *fellow* presso il museo.

comune.[39] Per King, infatti, il rapporto fortemente identitario con la classe dominante è un tratto distintivo della cultura veneziana, che impiega il sapere umanistico in funzione dell'esaltazione e della difesa dei valori sui quali è fondata la Repubblica; in tal senso l'Umanesimo veneziano, definibile anche nei termini di «Patrician Humanism», risulterebbe fortemente legato allo sviluppo di un tema storiografico ben preciso, il mito di Venezia.

In un successivo intervento del 1988, tuttavia, la studiosa, pur confermando l'impianto precedentemente assestato, spinge lo sguardo oltre la fine del XV secolo e riconosce che nell'Umanesimo veneziano iniziano a maturare nuove dinamiche. Certamente restano validi e anzi trovano nuovo vigore l'interesse per la filologia e per il mondo editoriale, vivacizzato dalla fervente attività di Aldo Manuzio; ma intorno a questi fenomeni si sviluppano nuove aspettative. Il baricentro della cultura veneziana comincia a spostarsi in un ambito finora inesplorato, quello della letteratura volgare. Protagonista assoluto di questo momento è Pietro Bembo, intorno al quale vengono a raccogliersi altre personalità di grandissimo prestigio, prima fra tutte Tommaso Giustiniani, ma anche Gasparo Contarini, Vincenzo Querini, Trifone Gabriele. Si affaccia così sulla scena veneziana una generazione che, per dirla con Garin, manifesta segnali di forte incertezza, di profonda inquietudine; questi patrizi non possono fare a meno di interrogarsi sullo scopo della loro esistenza e vivono con difficoltà la necessità di trovare un giusto equilibrio tra il ruolo che spetta loro nella vita secolare e la voglia, ormai sentita quasi nei termini di un'esigenza, di applicarsi allo studio dei classici, nonché all'esperienza spirituale della contemplazione. Entrano così a far parte della storia dell'Umanesimo veneziano gli studi di Carlo Dionisotti su Pietro Bembo, avviati sin dal 1960,[40] e quelli di Eugenio Massa, principalmente dedicati a Tommaso Giustiniani, in quanto legati al complesso problema di una rinnovata esigenza di

[39] Assai ben esplicato dal *De re uxoria* di Francesco Barbaro, celebrazione del matrimonio che più in profondità allude alla difesa del principio di nobiltà per nascita, tema fondamentale per la società veneziana, costruita sull'idea di appartenenza ad una classe privilegiata, il patriziato: cfr. KING, 1986, pp. 92 – 98.

[40] Gli studi di Dionisotti, come si avrà modo di percepire nel corso dei capitoli successivi, hanno consentito di gettare nuova luce sulle esperienze culturali e spirituali del giovane Pietro e di altri membri della sua generazione. La prospettiva tracciata dallo studioso ha infatti aperto lo spazio per una riflessione che si è rivelata di grande importanza in relazione alle vicende di Giorgione: questo argomento è ampiamente trattato nel capitolo dedicato al ritratto.

riforma spirituale. Il tema dell'eremo, quale unica possibilità per realizzare la piena vicinanza e comunione con Dio, diventa, infatti, uno dei dilemmi più profondi che attraversa i membri di questa generazione.[41]

Sul finire del XV secolo la definizione di Umanesimo veneziano si arricchisce, dunque, di nuovi significati, che la tradizione di studi da cui si è voluto prendere le mosse aveva, tuttavia, saputo ampiamente prevedere. In tal senso è stato importante comprenderne le ragioni, giacché gli aspetti che si cercherà di mettere in luce in relazione al dipingere moderno e, in particolare, alle tematiche affrontate da Giorgione, richiedono la piena consapevolezza della complessità di questo quadro d'insieme. Nel presentare il corso d'alta cultura svolto tra il 26 agosto ed il 16 settembre alla Fondazione Cini sul tema «Giorgione e l'Umanesimo veneziano», Pallucchini commentava l'articolazione in quattro sezioni, sottolineandone gli aspetti più significativi: la prima intendeva esplorare il contesto storico entro il quale il pittore si trovò ad operare, illuminandolo sotto ogni aspetto; la seconda era invece incentrata sui problemi filologici ed interpretativi collegati tanto alla produzione artistica quanto al tema della partecipazione della committenza; la terza puntava l'attenzione sulla cultura figurativa del tempo di Giorgione, richiamandone i principali attori, Bellini, Leonardo, Sebastiano Luciani e Tiziano; la quarta, infine, prendeva in esame le prospettive di gusto e la metodologia che condussero la critica nel corso del Novecento alla riscoperta e alla ricostruzione del catalogo del pittore. Veniva così dichiarata e resa evidente la necessità di un'investigazione a largo raggio del fenomeno giorgionesco: questa stessa esigenza è alla base del lavoro che si presenta oggi e che potendo beneficiare dei forti avanzamenti della critica in entrambi i campi, culturale e storico – artistico, si spera possa offrire un più ampio quadro d'insieme, capace di fare il punto sulle questioni parzialmente assestate, indicando, al contempo, le strade da percorrere per le ricerche future.

[41] MASSA, 1967 – 2012; MASSA, 1992.

PARTE SECONDA

IL DIPINGERE MODERNO AL TRAPASSO DI SECOLO

LA SCOPERTA DEL PAESAGGIO:

DALLA CIVILTÀ PROSPETTICA AL SENTIMENTO PER LA NATURA

Al momento dell'elaborazione del titolo di questa tesi si è stabilito, pressoché spontaneamente, che dei tre soggetti considerati in rapporto alla nascita del dipingere moderno il paesaggio dovesse essere citato per primo. Diventa ora opportuno interrogarsi sulle ragioni di questa priorità, ripercorrendo le osservazioni proposte da coloro che si sono occupati dell'argomento in termini più generali e da quanti nell'ambito di studi monografici hanno potuto, a partire da dati figurativi ben precisi, evidenziare l'emergere di una nuova e crescente sensibilità nei confronti della natura e della sua rappresentazione.[42] Sarà, pertanto, necessario ricapitolare brevemente la storia della pittura di paesaggio, selezionando gli interventi più significativi tra una vastissima letteratura, al fine di condurre una breve riflessione sui tempi e sulle modalità che sanciscono la nascita di questo genere, codificato come tale ben oltre il periodo qui preso in esame. Ad una dettagliata analisi delle questioni più strettamente legate alla pittura si cercherà di affiancare, in questa circostanza, una coerente ricostruzione delle istanze culturali che si ritiene possano aver svolto un ruolo

[42] La bibliografia citata segue sostanzialmente due criteri: da un lato la raccolta di studi di carattere generale e di natura filosofico-estetica che fanno capo al problema della nascita della pittura di paesaggio come genere autonomo: SIMMEL, 1913; BUSCAROLI, 1935; FRIEDLÄNDER, 1947; CLARK, 1949; PÄCHT, 1950; GOMBRICH, 1953; TURNER, 1966; POCHAT, 1973; ROMANO, 1978; BATTISTI, 1980; GIRAUD, 1988; [CAMPORESI, 1992]; ANDREWS, 1999; SCANU [a cura di], 2004; JAKOB, 2005; JAKOB, 2009; dall'altro la selezione di saggi capaci di affrontare la tematica del paesaggio in relazione al dipingere moderno e in particolare alla pittura di Giorgione e del giovane Tiziano (dunque con una certa attenzione per la tematica pastorale e per il versante della letteratura): FEHL, 1957; EGAN, 1959; WITTKOWER, 1963; WITTKOWER, 1978; BROUN, 1986; ROSAND, 1988; FREEDMAN, 1989; KEGEL-BRINKGREVE, 1990; DIXON HUNT, 1992; HOLBERTON, 1993; ROSAND, 1994; TOSCANO, 1994; MAIORINO, 1996; BELTING, 2001; AZZI VISENTINI, 2001; MARIUZ, 2004; TOSCANO, 2004; HOPE GOODCHILD, 2011; DE FUCCIA, BROUARD, 2012; LUCCO, 2012; ARTEMIEVA, PAVANELLO, 2012.

significativo in relazione alle diverse tipologie di raffigurazione del paesaggio tra Quattro e Cinquecento.

Il punto di partenza di questo discorso può essere individuato in un gruppo di interventi apparsi a breve distanza l'uno dall'altro tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta del Novecento: studiosi del calibro di Max Friedländer, Kenneth Clark, Otto Pächt ed Ernst Gombrich hanno affrontato il tema della pittura di paesaggio a partire da riflessioni di carattere generale sul rapporto tra l'uomo e la natura, nel Medioevo fortemente condizionato dal ruolo della filosofia cristiana nel determinare l'accezione simbolica della rappresentazione di elementi naturalistici. Nel solco di questa tradizione, Clark analizza l'evoluzione della pittura di paesaggio come un processo ciclico, caratterizzato dalla ricerca di un'armonia totale tra lo spirito umano e la realtà che lo circonda (nell'introduzione è dichiarato il debito verso Ruskin); egli polarizza, perciò, gli esordi di questo genere in due capitoli, che rappresentano rispettivamente la tendenza allegorizzante di impronta medioevale (*The Landscape of Symbols*) e quella di stampo più moderno, basata su una nuova e più consapevole concezione dello spazio, agevolata dall'introduzione della prospettiva (*The Landscape of Facts*). In questa fase la distinzione tra il paesaggio genericamente inteso come sfondo e l'arte compiuta ed indipendente di raffigurare paesaggi viene messa in secondo piano, tanto che sovente i due processi sono presentati come se uno si sviluppasse gradualmente dall'altro. [43]

Ernst Gombrich, per primo, ha cercato di rinnovare questa visione, sottolineando che in essa manca qualcosa di sostanziale e cioè la percezione del paesaggio come elemento di novità, come autentica scoperta. Gli studi su questo argomento hanno

---

[43] Il saggio di Clark è universalmente riconosciuto come un classico nella storia della pittura di paesaggio e diverse saranno le occasioni per ricordare i passaggi più belli dedicati all'arte veneziana; tuttavia, bisogna tenere presente che, rispetto all'impianto scelto in questa sede, esso offre un approccio molto più ampio e generale del problema, trattandosi di una raccolta di *lectures* che lo studioso tenne durante il suo primo anno all'Università di Oxford con il titolo di Slade Professor; tale contesto suggeriva, come spiega Clark stesso nell'introduzione, la trattazione di un argomento che consentisse di ricostruire il passato secondo una prospettiva assestata ma al contempo di toccare problematiche irrisolte dell'arte contemporanea: «I chose the subject of landscape painting, because this, in an even fuller sense than Ruskin realised, was the chief artistic creation of the nineteenth century: and without a clear understanding of nineteenth-century art, no evaluation of contemporary painting is possible»: cfr. CLARK, 1949, p. XVII.

spesso ripetuto che gli sfondi naturalistici della pittura quattrocentesca acquisiscono sempre più dignità e importanza fino a far diventare il soggetto sacro un mero pretesto. Ciò è sicuramente vero ma, secondo Gombrich, questo punto di vista non considera con la dovuta importanza l'apporto rivoluzionario del paesaggio, che fra tutti i generi cui gli specialisti cinquecenteschi si sono dedicati, in particolare nelle regioni del Nord, è quello che presenta il carattere più innovativo: certamente esso ha dei temi tradizionali, come le *Occupazioni dei Mesi* o le *Quattro Stagioni*, ma essi non costituiscono la sua unica *raison d'etre*.[44] Cionondimeno, nella seconda metà del Cinquecento, il paesaggio diventa un soggetto autonomamente riconosciuto, sia per opere di pittura che per riproduzioni a stampa; basti pensare che Van Mander, nel suo poema didattico, gli dedica un intero capitolo. Sorge allora la necessità di capire quale tipo di pubblico potesse essere interessato a questo genere di pittura, individuando le testimonianze che consentano di comprendere il maturare di un nuovo atteggiamento estetico.[45] Sul tema delle fonti si tornerà in seguito, per ora interessa sottolineare un aspetto particolare dell'analisi di Gombrich e cioè l'idea che l'apprezzamento del paesaggio potesse essere ricondotto, al di là della codificazione del genere, alla concezione tutta italiana (e non nordica) di valutazione delle opere d'arte più con riguardo alla loro riuscita artistica, estetica, che alla loro funzione e al soggetto.[46] Nel cercare di dimostrare questo concetto, tuttavia, lo studioso finisce per trascurare lo sviluppo stilistico della pittura di paesaggio, privilegiandone l'aspetto istituzionale.

La necessità di proporre una riflessione sul rapporto tra questo tema e il dipingere moderno richiede, invece, un'attenta considerazione delle questioni

---

[44] Su questo punto rimando alle riflessioni di Pächt e Romano che intraprendono le loro analisi sulla storia del paesaggio proprio da questi temi tradizionali: cfr. PÄCHT, 1950; ROMANO, 1978.

[45] Gombrich, riallacciandosi anche alle osservazioni di Friedländer (1947), sottolinea che fu a Venezia e non ad Anversa che il termine «paesaggio» fu applicato per la prima volta; senza dubbio i pittori anversesi erano molto avanti nello sviluppo degli sfondi paesistici, ma non risulta affatto che i collezionisti locali si curassero della novità; i cataloghi di Margherita d'Austria non contengono un solo accenno a opere senza soggetto, siano esse paesaggi o dipinti di genere. A partire da Marcantonio Michiel, invece, i riferimenti ai «paesi» da parte dei conoscitori italiani sono numerosi: cfr. GOMBRICH, 1953, pp. 159-160. Sull'utilizzo di questo termine si avrà modo di riflettere ancora nel corso di questo capitolo.

[46] Il tentativo di individuare in Italia e non nell'Europa del Nord le radici del paesaggio moderno si evidenzia anche nell'analisi di Pächt, come sottolinea Enrico Castelnuovo nel saggio introduttivo all'edizione approntata da Einaudi nel 2011: cfr. PÄCHT, 1950, pp. XIII-LVIII, in particolare pp. XXII-XXIII.

figurative; per questo motivo, a fronte della linea critica delineata finora, propongo di prendere in esame il saggio di Almon Richard Turner, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, il primo, se non erro, a porsi come obiettivo una riflessione mirata sulle modalità di rappresentazione del paesaggio nel Rinascimento, interrogandosi, anzitutto, sul metodo da perseguire:

> If it should be asked just what it is that the critic of landscape seeks, the question might be: Does he discuss painted landscapes in reference to the actual topography which is supposed to have inspired them? Or conversely, does he look upon a painted landscape purely as a formal structure? [...] It would be a mistake to imagine that these views are mutually exclusive, for in the meeting of formal means and the objective suggestions of topography is born the mood of most Renaissance landscape painting. Mood, which flees definition like the shadow pursued, is the critic's proper quarry. [...] The course of the following essay is of necessity directed by evocation and suggestion rather than by demonstration. These pages speak above all of things which may be seen, and are offered for whatever help verbal description may afford in pointing the way to essentially visual experiences. In this, as in so much of life, the demonstrable is not of central importance.
>
> A. R. Turner, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, 1966, pp. 14-15. [47]

Con queste parole lo studioso si avvia a concludere il capitolo introduttivo, sottolineando la necessità di conciliare un approccio di carattere più analitico, fondato su precetti scientifici e su una lettura topografica del paesaggio, con uno attento ai valori formali o, potremmo anche dire, "pittorici" della rappresentazione. Proprio dalla sintesi di «formal means» e «objective suggestions of topography» nascerebbe, infatti, quello che Turner, felicemente a mio avviso, definisce il «mood» della pittura rinascimentale di paesaggio, un'equilibrata combinazione di naturalismo e sensibilità individuale (difficile non ricorrere ad una perifrasi per rendere il significato in lingua italiana), che connota in senso moderno la rappresentazione.[48] Per comprendere

---

[47] Le citazioni successive sono tutte tratte da questo saggio, salvo laddove diversamente indicato con una nota.

[48] La difficoltà di far rientrare questa formula entro termini oggettivi, ironicamente esplicitata in apertura al saggio come una sorta di dichiarazione programmatica, ha suscitato qualche critica in sede di recensione. Ho trovato molto istruttivo il confronto tra i pareri espressi da WHITFIELD (1968), LEEB HADZI (1967) e NEUMEYER (1967), i quali sostanzialmente concordano nel rimproverare a Turner di aver assecondato troppo il piacere per un'analisi stilistica condotta – introduco un'espressione che mi è molto familiare – con un "corpo a corpo" sulla pittura che, almeno nella sua fase di impatto "emotivo" con l'opera, prescinde dalle problematiche legate al contesto storico e all'iconografia. Questa «undue reverence for the work of art» (WHITFIELD, 1968, p. 179) costituisce, invece, a mio avviso, l'aspetto più affascinante del libro, che sicuramente presenta alcuni dei limiti segnalati dai severi recensori (ad esempio la tendenza ad essere piuttosto parco nei riferimenti bibliografici), ma, se affrontato con la giusta consapevolezza e integrato con la mole di dati ora disponibile, riserva piacevolissime sorprese e inaspettate intuizioni, oltre ad offrire validi spunti di riflessione sul fronte delle analogie con il clima

appieno il valore di questa speciale qualità, vale la pena ripercorrere l'impianto costruito dallo studioso, giacché esso utilmente persegue un ordine cronologico e un'intelligente selezione di esempi che, oltre ad offrire l'opportunità di indulgere su alcuni dei più affascinanti testi figurativi del Rinascimento italiano, ben si presta a porre in evidenza le problematiche legate al tema del paesaggio. Mi appello alla pazienza di chi legge nell'invitare ad affrontare questo percorso, certamente segnato da innegabili lacune alle quali si cercherà di rimediare con opportune integrazioni, ma costellato anche di brillanti intuizioni sulle quali si avrà modo di richiamare l'attenzione.[49]

All'altezza del 1470 l'artista rinascimentale giunge ad apprezzare pienamente le possibilità espressive del paesaggio, attraverso la ricerca di una sintesi efficace tra le figure e la realtà che le circonda. L'interesse verso la rappresentazione della natura si era manifestato anche prima, nell'ambito di quella generazione di artisti segnata dalla triade Donatello-Brunelleschi-Masaccio, capace di imprimere una svolta significativa al linguaggio decorativo e simbolico dell'epoca precedente. I più antichi esempi erano occorsi in presenza di soggetti che richiamassero esplicitamente un'ambientazione naturalistica, nell'ambito della quale singoli elementi come alberi, fiori o rocce, erano raffigurati con intento allegorico, ovvero con lo scopo di veicolare efficacemente il significato affidato alla pittura. Tale impostazione, tuttavia, comportava difficoltà non

culturale e letterario. Per comprendere meglio il punto di vista di Turner, può risultare utile anche la lettura della recensione che egli dedica al volume di Pochat, *Figur und Landschaft*, altro studio degno di essere ricordato in questa sede: Turner sottolinea l'importanza dell'indagine storica avviata da Pochat, riconoscendo che egli privilegia un approccio fondato sulla *intellectual history* piuttosto che sulla *history of style*. La sua analisi verte sostanzialmente sull'idea che la cultura visiva occidentale tenda ad una polarità di funzioni, psicologicamente connotate: da una parte il polo della «magical-symbolic function», che consiste in una trasmissione delle immagini fondata su segni privi di qualunque velleità illusionistica; dall'altra la «narrative-illusionistic function», che invece elegge il criterio della verosimiglianza a mezzo di comunicazione principale tra l'osservatore e l'oggetto. Non sorprende affatto, afferma Turner, che il paesaggio risulti infine nello studio di Pochat, che talvolta tende ad eludere la questione, più vicino al secondo aspetto che al primo (TURNER, 1981).

[49] In generale i rimandi bibliografici sono alquanto scarni: per quanto riguarda Bellini, non vengono discussi gli esiti della mostra occorsa nel 1949 e non ci sono riferimenti alla monografia di Pallucchini del 1959, di cui, tuttavia, Turner sembra condividere, quantomeno, l'impianto. Per Giorgione, invece, sembra esserci uno sforzo maggiore, giacché vengono citati almeno il catalogo della mostra del 1955, la monografia di Richter (cfr. RICHTER, 1937) e la raccolta di lezioni tenute nel settembre del 1960 in occasione del corso intitolato all'Umanesimo veneziano (cfr. BRANCA [a cura di], 1963). È chiaro che lo studioso non intende soffermarsi troppo su specifiche problematiche di natura attributiva o cronologica, privilegiando l'analisi delle qualità formali che compongono un coerente quadro d'insieme.

di poco conto per il pittore, costretto a cimentarsi nell'ardua ricerca di un equilibrio tra la fedeltà al dettaglio e la verosimiglianza della visione d'insieme. Il ricorso alla prospettiva lineare aveva offerto una soluzione efficace in tal senso, creando, tuttavia, al contempo la fallace convinzione che la rappresentazione del paesaggio potesse ridursi unicamente a problematiche di natura geometrica e spaziale. Trattandosi di un artificio basato sull'utilizzo di linee rette convergenti in un unico punto di fuga, essa non consentiva, invece, di tradurre coerentemente in pittura le inevitabili irregolarità morfologiche e le suggestioni atmosferiche del paesaggio:

> Linear perspective, then, is a limited tool in the hands of the landscapist. It may well be, and usually is, the assumption which lies behind his treatment of space, but in practice it is only implied. [...] Perhaps it is no accident that landscape did not first bloom in Florence, the city that in so many other respects led the way. (p. 7)

Preannunciando una constatazione che il lettore avrà modo di esaminare più a fondo nei successivi capitoli del libro – dove appare chiaro l'intento di riconoscere a Venezia un grande protagonismo – lo studioso americano affronta una questione per niente banale, chiedendosi, in sostanza, quali siano, al di là delle diverse modalità di rappresentazione, le ragioni che hanno portato all'emergere del paesaggio nel Rinascimento. Il primo spunto di riflessione riguarda la centralità dell'uomo, il suo modo di guardare alla natura, di abitarla e di scoprire in essa la possibilità di soddisfare le proprie esigenze fisiche e spirituali.[50] Viene cioè da chiedersi se, a fronte di un graduale processo di secolarizzazione, l'artista abbia iniziato a guardare in modo diverso al paesaggio, non accontentandosi più di raffigurarlo come sfondo o come ambientazione virtuosamente studiata nella sua realtà spaziale, ma concedendosi anche di godere delle gioie che esso offre allo spirito umano.

---

[50] La piena affermazione dell'uomo in quanto individuo è uno dei punti cardine della definizione burckhardtiana di Rinascimento (cfr. FUBINI, 2001, in particolare il capitolo VIII: *Origini e significato del «Die Kultur der Renaissance in Italien» di Jakob Burckhardt*, pp. 211-229), alla quale è altresì legata l'idea di una rinnovata esperienza visiva fondata sulla capacità di dominio assoluto della realtà; non a caso Burckhardt individua in Leon Battista Alberti le caratteristiche dell'uomo "universale," ovvero dell'uomo che possiede un senso profondo della natura: «all'aspetto di una grandiosa foresta o di campi ondeggianti di spighe egli si sentiva commosso sino al pianto: [...] anche gli animali più perfetti erano per lui oggetto di studio e di ammirazione costante, e per ultimo più di una volta l'incanto di un bel paesaggio bastò, se inferno, a ridonargli la sanità»: cfr. BURCKHARDT, 1860, pp. 190-191.

L'esempio più illustre di tale atteggiamento può essere fatto risalire, in campo letterario, a Dante e a Petrarca;[51] ma per quanto riguarda la sfera artistica il primo rappresentante deve essere riconosciuto in Leonardo, fautore di un approccio al dato naturale che consideri prioritaria la ricerca di una «artistic plausibility» non necessariamente basata su una mera contraffazione di ciò che l'occhio restituisce all'osservatore. Nonostante l'artista toscano dimostri grande attenzione per la varietà di oggetti esistenti in natura e non manchi di riprodurli con straordinaria accuratezza nei suoi lavori, ad interessarlo non sono prettamente le problematiche spaziali – la resa tridimensionale di un ambiente, dunque l'aspetto topografico menzionato all'inizio – quanto la scoperta di una sostanza poetica del paesaggio, «the discovery of mood as the content of landscape»: in questa peculiare sensibilità risiede la modernità delle sue raffigurazioni.[52] Bisogna anche dire, però, che Leonardo non giunse mai a dipingere paesaggi puri, ma ciò non deve stupire, qualora si consideri che per tutto il Quattrocento i soggetti richiesti dai committenti contemplavano storie sacre, ritratti ed episodi mitici, ma non paesaggi, essendo questo un genere non ancora codificato. Sembra che le reazioni provate di fronte agli spettacoli della natura abbiano trovato più facile espressione in un mezzo spontaneo e immediato come il disegno ed è infatti nella produzione grafica leonardesca che si incontrano i primi esempi riconducibili alla tipologia del "paesaggio puro", basti pensare al celebre foglio degli Uffizi (fig. 1), datato 1473, sul quale Turner si sofferma a lungo in apertura al capitolo dedicato al pittore.[53]

---

[51] Di Petrarca si ricordano i sonetti, l'epistola *Ad Luchinium Vicecomitur* e, naturalmente, il racconto dell'ascesa sul Monte Ventoso, celebrata da Burckhardt come prima esperienza dell'uomo moderno(cfr. BURCKHARDT, 1860, p. 272). Kenneth Clark richiama l'attenzione anche sul frontespizio miniato da Simone Martini nel manoscritto di Virgilio appartenuto al poeta e oggi alla Biblioteca Ambrosiana: «for the first time since antiquity the pursuit of country life are represented in art as a source of happiness and poetry». Lo studioso sottolinea inoltre il ruolo della bellezza naturale in Dante che, pur risultando decisamente inferiore a quello assegnato alla divina bellezza teologica, consente di cogliere nel corso del poema l'allontanamento dall'immaginario minaccioso di stampo medievale. Un certo rilievo viene riconosciuto, infine, alla scoperta del giardino come simbolo del Paradiso (il tema dell'*hortus conclusus*): cfr. CLARK, 1949, pp. 4-9.

[52] Di notevole interesse il rimando (nota 7, p. 32) al saggio di Garin sulla cultura fiorentina al tempo di Leonardo: cfr. GARIN, 1954, pp. 311-340.

[53] Nella dettagliata descrizione dello schizzo a penna che ritrae la valle dell'Arno, lo studioso non manca di sottolineare la capacità straordinaria di Leonardo nel rendere illusivamente lo spazio, dotandolo al tempo stesso di luce e atmosfera: «Once beyond the cliffs, the eye moves easily across the plain. Large areas of the paper are left white, as if glowing with sunlight. Lines become fragile and broken, softly

Nel 1482 Leonardo lascia Firenze per il ducato di Milano, alla ricerca di una committenza che potesse assecondare pienamente il suo poliedrico genio espressivo.[54] Gli sviluppi della pittura di paesaggio in ambito fiorentino non sembrano aver dato seguito alle suggestioni leonardesche, mostrandosi, semmai, più ricettivi nei confronti del sofisticato clima letterario e filosofico che animava la corte di Lorenzo il Magnifico. Benché dal punto di vista dell'evoluzione morfologica sia necessario ricordare alcuni eventi e alcune presenze significative – la decorazione della Cappella Sistina tra 1481 e 1482, l'arrivo in città del *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes il 28 maggio del 1483 e l'attività di Perugino che, in relazione al paesaggio, come avremo modo di vedere, ricopre un ruolo di grande rilievo – ad essere citato come rappresentante della tendenza fiorentina è Piero di Cosimo.[55]

He was one of the first to paint pictures which might reasonably be called landscape paintings, and through these landscapes he sought to convey definite ideas about the life of man in a younger stage of history. Though Piero seems unique, we shall find that his art bears comparison to the sensibilities and conceits of Florentine literature. In him there is violence but also compassionate tenderness, and in depth of feeling he is almost unique in his time. (p. 41)

---

evoking a mountain ridge, a tilled field. Blunted and fuzzed hooks of the pen form the shapes of trees. Such are Leonardo's means of describing the atmosphere that hover between him and the objects he depicts. But he has fretted. Atmosphere must not threaten to dissolve the pictorial structure. So he has decided as a last minute thought to lay in lines that converge in perspective. Ostensibly the rows of cultivated fields, they assert the angle and solidarity of the ground plane. Little matter if the fields seen to the right and left of the castle seem at different levels whereas in fact one is behind the other; the effect is largely persuasive. Leonardo has fabricated his space, and managed to fill it with light and atmosphere» (pp. 17-18).

[54] Per un resoconto completo dell'attività di Leonardo durante il soggiorno milanese, nonché per le ipotesi che riguardano le committenze del Moro si rimanda ai quattro tomi pubblicati da BALLARIN, 2011, in particolare al primo che contiene il saggio sulle *Due versioni della Vergine delle Rocce*, pp. 65-262.

[55] Protagonismo assolutamente giustificato e non solo in virtù delle due componenti, nordica e leonardesca, che contraddistinguono il suo linguaggio: in un articolo del 1936-1937, Erwin Panosfsky utilizzava per la prima volta l'espressione *paysage moralisé* con riferimento a Piero di Cosimo, in particolare alla *Scoperta del miele* del Worcester Art Museum, parte di un dittico mitologico noto come *Le storie di Sileno*, completato dalle *Disavventure di Sileno* del Fogg Art Museum (sulla definizione del termine *paysage moralisé* è poi intervenuta, discutendo le prime riflessioni di Panosfky, Patricia Emison: cfr. PANOFSKY, 1936-1937; EMISON, 1995). Anche in un recentissimo articolo di Maurizio Calvesi, il ruolo di Piero di Cosimo in relazione alla nascita di una pittura paesaggistica è presentato con grande rilievo: «al pari del tema eremitico, questo precoce interesse primitivistico (che risente del "selvatico" proprio della pittura tedesca) si sposa a uno sguardo a tutto campo sulla natura, si apre anzi a una simbiosi più profonda, con essa, nel fervore non agiografico e religioso, ma laico e incipientemente storicistico, di ricostruire i primordi dell'uomo; e non più tra gli stereotipi giardinaggi del paradiso terrestre, ma nel contatto aspro e nudo con gli spazi, le insidie e le risorse di una aperta e tutta terrestre natura». Converrà tenere presente questo punto di vista di Calvesi anche nell'analisi dei paesaggi di Giorgione: cfr. CALVESI, 2013, p. 9.

Il pensiero corre immediatamente alle due tavolette del Metropolitan sul tema della caccia (figg. 2 – 3), la cui iconografia, al di là della possibile identificazione con le storie dipinte per Francesco del Pugliese menzionate da Vasari, è stata più di recente ricondotta al *De rerum natura* di Lucrezio;[56] a queste Turner, come anche la critica successiva,[57] associa la *Foresta infuocata* di Oxford (fig. 4), magnifico esempio di una tipologia, quella del "paesaggio infuocato", che grazie alle bizzarre suggestioni di Hieronimus Bosch, conoscerà grande fortuna anche in ambito veneziano.[58]

È proprio su Venezia, a questo punto, che si deve spostare l'attenzione. Il quarto e il quinto capitolo del volume di Turner sono, infatti, dedicati a due artisti – uno nato in laguna, l'altro originario della terraferma – individuati come protagonisti assoluti di questa pittura di paesaggio:

> These two men seem to me to lie at the heart of the matter, and since this is not a history of landscape painting, I shall write of them only. [...] This was not a landscape to reproduce, but the raw material out of which arise a mood. Evocation is the business of these two painters. Both of them attempt to fuse figures and landscape, and the goal of this fusion is contemplation, and at times, enchanted reverie. Giovanni Bellini and Giorgione are two of the profoundest contemplatives of western art. (pp. 57-58)

Turner enfatizza il ruolo di Bellini e Giorgione, pur riconoscendo che l'illustre tradizione delle Scuole, rappresentata dall'altro Bellini, Gentile, e da Vittore Carpaccio, ha offerto straordinarie raffigurazioni della città lagunare, nelle quali trionfano magnifiche vedute di piazze o di architetture che si stagliano ai lati del Canal Grande; ma esse si limitano a mostrare la realtà così come appare, assecondando il carattere topografico e narrativo della pittura, senza dotarla di quel particolare «mood», di quel

---

[56] PANOFSKY, 1936 – 1937; FERMOR, 1993; FORLANI TEMPESTA, CAPRETTI, 1996; BROWN, 2010.

[57] Anche Clark fa riferimento alla tavola dell'Ashmolean nel capitolo *The Landscape of Fantasy*, descrivendola come «the first landscape in Italian painting in which man is of no importance»: CLARK, 1949, p. 40. Turner lamenta l'assenza di uno studio monografico intitolato a Piero di Cosimo, dichiarando di aver potuto ricorrere solamente alla ricca dispensa a cura di Luigi Grassi e all'ottimo articolo di Federico Zeri apparso in «Paragone». Evidentemente non aveva potuto beneficiare dell'uscita, in quello stesso anno, del volume di Mina Bacci (cfr. BACCI, 1966). Da allora la letteratura si è notevolmente arricchita; accanto ai riferimenti riportati nella nota precedente, segnalo la monografia a cura di Dennis Geronimus: GERONIMUS, 2006.

[58] Su questa tipologia sarà opportuno condurre una riflessione appropriata, dal momento che le fonti ne ricordano stupefacenti esempi nella produzione di Giorgione (esempi purtroppo andati perduti ma che meritano ugualmente di essere ricordati attraverso le fonti). Segnalo fin da ora come utile punto di riferimento la tesi di laurea di Erika Iervolino, discussa nell'anno accademico 2004/2005 presso l'Università di Padova: IERVOLINO, 2004-2005, in particolare il capitolo *Paesaggi con incendi*, pp. 155-162; qualche cenno anche in CLARK, 1949, pp. 41-42.

filtro fatto di contemplazione e poesia, che contraddistingue, invece, le opere di questi due maestri.[59]

Il *San Francesco* della Frick Collection di New York (fig. 5) è probabilmente il quadro che meglio esemplifica l'essenza dell'arte di Giovanni Bellini come pittore di soggetti sacri e di paesaggi.

> Before this painting one feels satisfied, for it is aesthetically resolved. [...] Giovanni sees with a microscopic vision, but records with a fine instinct for moderation. In him the always dangerous conflict between generalization and searching detail has happily dissolved. [...] Color is indivisibly bound to light, and in this fusion lies the magic of the *Saint Francis*. (p. 60)

Qualunque sia la lettura iconografica per la quale si decida di propendere, una *Stigmatizzazione* piuttosto che un *San Francesco che canta i versi del Cantico delle Creature*,[60] il dipinto non finisce mai di sorprendere per la qualità della rappresentazione, che raggiunge vertici assoluti nella morbidezza del colore, nella resa della luce e nella raffinata eleganza della composizione spaziale, segnando una svolta

---

[59] La coppia Bellini-Giorgione certamente non costituisce l'unica alternativa alla tradizione delle «cityscapes»; Turner riconosce che vi sarebbero altre personalità da prendere in considerazione, «the fresh eye of Lorenzo Lotto, the topographical surprises and formal innovations of Cima da Conegliano, to name only two» (p. 57). Quanto al protagonismo di Bellini, esso emerge con chiarezza anche nel saggio di Clark, che lo cita nel capitolo *The Landscape of Fact*, quale capostipite dell'illustre tradizione veneziana (comparirà anche altrove, nel capitolo *Ideal Landscape*): «No other school of painting is to the same extent the creation of one man; and there was no reason why the Venetians should have excelled in landscape, had it not been that Bellini was by nature one of the greatest landscape painters of all time. [...] He was born with the landscape painter's greatest gift: an emotional response to light»: CLARK, 1949, p. 23. Pur discutendo le opere di Bellini a conclusione di un ragionamento incentrato sugli aspetti topografici del paesaggio e sul ruolo della prospettiva, Clark riconosce che la caratteristica precipua delle rappresentazioni belliniane consiste in una trasfigurazione emotiva delle cose, resa attraverso la luce: «Bellini's landscapes are the supreme instance of facts transfigured through love. Few artists have been capable of such universal love, which embraces every twig, every stone, the humblest detail as well as the most grandiose perspective, and can only be attained by a profound humility» (p. 24).

[60] Turner propenderebbe per quest'ultima, ma Millard Meiss, autore di un celebre saggio uscito solo qualche anno prima, ritiene che il quadro raffiguri il momento in cui Francesco riceve le stigmate; i due studiosi concordano nel riconoscere l'essenza del genio di Giovanni Bellini quale pittore di arte sacra in questa sua straordinaria capacità di tradurre eventi miracolosi e fenomeni soprannaturali in termini naturalistici: cfr. TURNER, 1966, p. 62 (nota 2); MEISS, 1963. Sull'iconografia sono successivamente intervenuti FLEMING (1983), JANSON (1994) e GENTILI (2004), il quale, seguendo Fleming, analizza il San Francesco come «un dipinto di profonda e compatta cultura, costruito su una rigorosa esegesi delle fonti vetero-testamentarie e delle fonti francescane, che associa l'autorità canonica della *Legenda maior* di San Bonaventura a elementi di spiritualismo e profetismo gioachimita» (p. 34). Lo studioso, inoltre, ragiona sulla morfologia del paesaggio che a suo avviso «è costruito in modo da assorbire perfettamente la costellazione di simboli, senza mai rinunciare all'espressione e all'impressione del naturale; [...] invenzione e impaginazione sono organizzate in termini integralmente funzionali alla sua storia, ossia alla sua tradizione testuale e figurativa» (p. 35).

importante nella produzione del pittore.[61] La scena è arricchita di dettagli che alludono ad una quotidianità familiare: gli zoccoli lasciati ai piedi del leggio, come se Francesco li avesse appena sfilati per andare incontro alla luce divina; l'anfora posata accanto al muretto di rocce, dal quale sbuca la testa di un buffo coniglietto; il gregge accompagnato dal pastore, che sembra interrompere il suo cammino per rivolgere lo sguardo a ciò che sta accadendo. La genialità di Bellini consiste proprio nella straordinaria capacità di calibrare gli inserti aneddotici allo scopo di evocare l'evento miracoloso in termini di puro naturalismo: nessuna manifestazione soprannaturale interviene ad alterare il delicato equilibrio su cui si regge la scena, la divinità appare come un raggio di sole che investe il paesaggio e le creature che lo abitano. Tale è la ricerca di vicinanza, quasi di simbiosi, con il mondo naturale che il ricorso alla prospettiva lineare, così ben evidente nel filare posto in tralice sul primo piano, sembra cedere il passo, nella veduta al di là dell'angolo retto composto dalle rocce – quasi una cornice di finestra – ad una diversa soluzione spaziale, fondata sulla giustapposizione di piani paralleli digradanti verso il borgo turrito sullo sfondo.[62] In questa speciale qualità spirituale e nella ricerca di una totale fusione con la natura si scopre la chiave di lettura che consente di accedere all'arte di Giovanni Bellini e alle straordinarie aperture paesistiche che egli inizia a mettere in scena in questo giro di anni, vale a dire nel

[61] Svolta magnificamente raccontata da Longhi (1914; 1946) e Pallucchini (1949; 1959) che individuano nell'*Incoronazione della Vergine* di Pesaro un profondo mutamento di rotta segnato da una metrica nuova, da un nuovo modo di impostare il rapporto tra forma e spazio. Memorabili, in tal senso, le parole di Pallucchini, sulle quali sarà necessario tornare a riflettere nel corso dell'analisi condotta sui testi figurativi: «mentre il mantegnismo gli aveva suggerita una terza dimensione risolta plasticamente per via di chiaroscuro, Piero della Francesca lo induce a concepire la composizione dentro un sistema prospettico, nel quale la luce viene a regolare i rapporti tra forma e colore. Quella sua aspirazione a sentire la natura, non più in modo descrittivo come per i gotici, ma in un respiro più universale, si realizza ora pienamente mediante un rigoroso sistema prospettico, dimodochè le figure vivono dentro un telaio spaziale luminoso che crea il paesaggio» (cfr. PALLUCCHINI, 1949, p. 13).

[62] Credo possa risultare di un certo interesse confrontare la lettura proposta da Turner con la breve descrizione che Clark riserva al *San Francesco* Frick nel suo saggio del 1949; in particolare vorrei segnalare due passaggi: «No other great painting, perhaps, contains such a quantity of natural details, observed and rendered with incredible patience: for no other painter has been able to give to such an accumulation the unity which is only achieved by love. [...] The St. Francis, though full of light, is painted with a rigorous sense of the individual identity of forms; but in many of Bellini's later works forms are more fused in general atmosphere»: CLARK, 1949, pp. 24-25.

periodo compreso tra l'*Incoronazione della Vergine* di Pesaro e la pala di San Giobbe, volendo stare su cronologie più o meno assestate.[63]

Accanto al *San Francesco* ad essere discussa è la *Trasfigurazione* di Capodimonte (fig. 6), in genere considerata contemporanea al dipinto Frick o, come propone Turner, di poco successiva:[64] ancora una volta l'osservatore viene invitato ad immergersi in una natura che offre una ricca varietà di dettagli perfettamente integrati con la visione d'insieme; il paesaggio è costruito sull'idea di un gruppo di colline che, digradando verso l'orizzonte, formano un *pattern* di losanghe brune e verdi. Su questa radura si dispongono le figure, scandite secondo una simmetria ieratica apparentemente assimilabile alle icone bizantine, sebbene tale rassomiglianza sia solo superficiale, poiché i soggetti coinvolti hanno l'aspetto di uomini in carne ed ossa, avvolti in vesti dai colori caldi – rosa salmone, malva, ocra, terra, verde smeraldo, lavanda – e dagli abbondanti panneggi. Come nel *San Francesco*, la solennità del momento è raccontata

---

[63] Dipinta per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Pesaro, la pala con l'*Incoronazione della Vergine* fu ricongiunta alla sua cimasa da Frizzoni nel 1913, ma a tale importante ricognizione visiva (generalmente accettata dalla critica, con l'unica parziale eccezione di Ileana Chiappini di Sorio, la quale ritiene che la *Pietà* non sia del tutto contemporanea alla pala) non è mai corrisposto un rinvenimento documentario che consentisse di precisarne la cronologia. La critica si è per solito mostrata concorde nel mantenerla entro il primo lustro degli anni Settanta, sulla scorta dell'indimenticabile lettura stilistica che ne fece Longhi (1914) riconoscendola come la prima opera in cui l'artista mette in atto la mirabile «sintesi prospettica di forma-colore» derivata da Piero della Francesca.Qualche tentativo in più è stato fatto da Maria Rosaria Valazzi in occasione della mostra pesarese dedicata al restauro del 1988: la studiosa segnala una testimonianza relativa ad una «*anchona sue tabule altaris maioris*» in corso di esecuzione alla metà degli anni Settanta, per il completamento della quale il pittore Giovanni Pizzamegli dispone nel suo testamento del 1476 un lascito; nulla autorizza tuttavia, come dice la studiosa stessa, a collegare il documento con l'opera di Bellini «anche se esso è da ritenere un elemento importante, pur nella sua genericità, non soltanto in relazione alla genesi dell'opera, ma soprattutto nelle vicende dell'edificio e dei suoi aspetti decorativi, tra i quali quello dell'altare maggiore doveva certamente rivestire un ruolo fondamentale». Per quanto gli archivi pesaresi siano stati a più riprese indagati, nulla è emerso in relazione alla pala. Valazzi segnala, tuttavia, che ad un suo riscontro è risultato scomparso un frammento di una carta del *Liber Sancti Terentii* (conservato presso l'Archivio Storico comunale, con segnatura x/f/18) contenente elenchi di offerte tra il 1422 e il 1499; qui, in una carta databile al 1474-75 sembra che fosse annotata, assieme ad altri lasciti, la somma di 92 libbre di bolognini per la «cona» di San Francesco. Va inoltre ricordato che in un articolo comparso su «Il Giornale d'Italia» del 15 dicembre 1937 si riportava la notizia del reperimento da parte di padre Giuseppe Albarelli di documenti d'archivio sulla base dei quali si sarebbe potuta fissare l'esecuzione della pala agli anni 1476-77; ma nelle carte di padre Albarelli, oggi conservate presso il convento dei Servi di Maria di Pesaro, nulla di tutto questo è emerso: VALAZZI, 1988, pp. 35 e 38 (nota 3).

[64] Sembra che la provenienza del dipinto sia da mettere in relazione con un'annotazione di Barbarano (1613), il quale parla di una *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini, un tempo posta nella cappella Fioccardo del duomo di Vicenza; sembra, tuttavia, che tale riferimento non consenta di circoscrivere del tutto la data di esecuzione del dipinto: cfr. ARSLAN, 1958, p. 28; DAL POZZOLO, 2003, pp. 15 – 16.

con grande chiarezza: la presenza divina viene introdotta attraverso la luce, che in questo caso è quella emanata dalla veste di Cristo, i cui riflessi bianchi e argentei risaltano al confronto con le gamme sfoggiate dagli astanti; vi alludono anche i raggi di sole che timidamente sbucano da una nuvola passeggera, come se per un istante il lume naturale dovesse smorzarsi in ossequio all'evento miracoloso; l'osservatore lo può avvertire in tutta la sua immediatezza, nonostante l'accesso alla collina gli sia interdetto dallo steccato posto di sbieco sul primo piano di fronte alle rocce, quasi a voler segnare una distanza necessaria per evitare che l'intensità dell'esperienza misterica risulti troppo forte.

Procedendo lungo la prolifica carriera del pittore, intorno al 1490, si incontra un altro capolavoro nel quale il paesaggio assume un inedito respiro: la cosiddetta *Allegoria sacra* degli Uffizi (fig. 7). Da Turner interpretata come un'*Allegoria della misericordia e della giustizia*,[65] essa rimane un enigma per quanto riguarda il suo significato, ma dal punto di vista dell'esperienza visiva si presenta come una veduta di una modernità straordinaria, contraddistinta da un magnifico specchio d'acqua circondato da montagne. Ad un attento esame, tuttavia, si riconoscono motivi formali appartenenti agli anni passati: il pavimento e il recinto della terrazza sono costruiti secondo le più ferree regole prospettiche, con le due porticine, a segnare il varco di accesso sull'acqua, lasciate ruotare nello spazio quasi fossero le ante della tarsia di uno studiolo.

> The strangeness of the picture lies in more than the detached contemplation of the protagonists, or the improbable relationship between them, for the landscape is one of the most silent ever painted. Nothing is heard, and the air hangs still and pure above the motionless mirror of water. (p. 76)

Qui il paesaggio diventa il luogo del silenzio e della contemplazione; un senso di profonda empatia si instaura con le figure che lo abitano, assorte in pensieri di cui non conosciamo la ragione. In questo senso il dipinto degli Uffizi sembra quasi prefigurare

[65] Con riferimento allo studio di VERDIER, 1953. Su questo tema sono stati raccolti contributi di diversi studiosi in un volume dal titolo La terrazza del mistero, apparso per la prima volta nel 2001 e poi ristampato, successivamente al restauro dell'opera, con l'aggiunta di due saggi a cura di Antonio Natali e Mariarita Signorini: cfr. MARGHERINI, NATALI, PAOLUCCI, SIGNORINI, TEMPESTINI, 2006.

la «visual poetry» di Giorgione, perciò sarà utile ricordarsene quando si cercherà di ragionare su un confronto più serrato tra i due pittori.[66]

Con la *Madonna del prato* (figg. 8, 9, 10) si assiste ad un ulteriore cambiamento: seduta sull'erba mentre prega a mani giunte sul corpicino del figlio addormentato, la Vergine si erge come una figura monumentale, che con la sua forma a piramide si proietta sul primo piano occupandone quasi per intero l'altezza. Il contrasto con il paesaggio, sviluppato in orizzontale, è forte, ma non così radicale:

> Figures and landscape seem separated, but in truth are closely joined. There is a new softness and smoothness in the modeling of both flesh and draperies, qualities which carry over into the landscape behind. (p. 77)

A svolgere un ruolo fondamentale in questa natura fortemente umanizzata è, di nuovo, la luce, qui connotata di una freschezza e di un nitore mai raggiunti prima: ne raccolgono i benefici non solo le gamme cromatiche, giocate su felici corrispondenze che assecondano il dialogo tra le figure e lo sfondo – la tonalità cerulea del cielo impallidisce man mano che si avvicina all'orizzonte quasi a voler instaurare un dialogo a contrasto con il mantello blu intenso della Vergine –, ma anche la struttura stessa del paesaggio, che pur risultando ancora contraddistinto da un certo rigore, gli alberi e gli edifici disposti secondo angoli retti e superfici triangolari, nel complesso è dotato di una morbidezza e di una sottigliezza pittorica inaspettate. Da ritenersi compiuta entro il 1500, la *Madonna del prato* preannuncia il maestoso finale del *Battesimo* di Santa Corona che, varcata la soglia del nuovo secolo, riassume in sé i più alti raggiungimenti dei decenni trascorsi, segnando l'inizio di quella che viene riconosciuta coma la fase più moderna (o più giorgionesca) dell'attività di Bellini.

Sorprende che l'analisi di Turner si arresti a questo punto, alludendo solo in termini generali alla stagione che, in relazione al tema del confronto con l'arte di

---

[66] A condividere tale opinione è anche CLARK, 1949, p. 55: «In spite of its sacred theme, this is really the first example of that kind of painting which the Venetian called *poesie*, and pictures of this kind must have been a formative influence on the youthful Giorgione». Nel suo saggio il dipinto degli Uffizi viene discusso in un capitolo nettamente diverso da quello cui appartengono le altre opere di Bellini prese in esame (ad esempio dal *San Francesco* Frick): lo si incontra, infatti, nell'ambito degli *Ideal Landscapes*, ovvero di una nuova concezione del paesaggio, determinata dall'apporto di suggestioni letterarie tratte soprattutto da Virgilio; in questo capitolo viene discussa anche l'attività di Giorgione, analizzata attraverso il *Concerto campestre* del Louvre, l'*Omaggio al poeta* della National Gallery e la *Tempesta*.

Giorgione, offre gli esiti più straordinari. Questo perché la sua prospettiva intende riflettere non tanto sul momento in cui Bellini cerca di ricalibrare, alla luce delle disarmanti novità giorgionesche, la sua personale intuizione sulle potenzialità del paesaggio come strumento di espressione del sentimento religioso, quanto sulle ragioni che hanno condotto il maestro di Castelfranco, «first of the moderns», ad attingere a questa sensibilità, declinandola però in un modo tutto diverso.

Con un *incipit* simile a quello dedicato al *San Francesco* Frick e con la stessa idea di porsi dinnanzi alla pittura per raccoglierne e decifrarne tutti i valori formali, Turner intraprende l'analisi dell'arte di Giorgione con una descrizione dettagliata del paesaggio che si apre al di là della tenda di velluto rosso nella pala di Castelfranco (fig. 11):

> Before this altarpiece thoughts articulate slowly. The painting seems to exist more as a state of mind than as an actual presence.[…] We remember that Bellini's light cleansed and revealed forms in their pristine, cool clarity. This artist blurs forms, and touches them gently with the warm light of a failing sun. The *morbidezza* (softness) and *sfumatura* (smokiness) of the modeling melts tactile forms in favor of a lush optical impression. There is nothing quite like this golden light in Renaissance painting, and its reprise will await Claude Lorrain in the next century. (pp. 82-83)

L'immediata sensazione di dover osservare il dipinto ad una certa distanza dipende dall'originalissimo modo in cui il pittore ha disposto le figure, distanziandole leggermente dal primo piano e presentandole da un punto di vista rialzato, quasi sospeso a mezz'aria. I due santi, identificati come san Liberale e san Francesco, sorvegliano diligentemente il trono su cui siede la Madonna con il bambino in grembo, ma le loro pose languide e i loro sguardi assorti sembrano dichiarare uno stato di totale isolamento psicologico; eppure lo spettatore non può fare a meno di sentirsi coinvolto in questa atmosfera contemplativa. La luce intride ogni dettaglio, determinando la qualità dei colori e delle forme: è l'ora del tramonto, perciò un bagliore dorato avvolge le figure e il paesaggio, giocati su effetti di «morbidezza» e «sfumato».

Tenendo come punto di riferimento gli esiti della pala, ad essere discussi sono rispettivamente *Tre filosofi* (fig. 13) e la *Tempesta* (fig. 12), ma con una cronologia che risulta precisata in senso opposto, ovvero 1502 o 1503 per il quadro delle Gallerie dell'Accademia e 1506-1507 per quello viennese. Sebbene queste datazioni non siano argomentate nel dettaglio, trovo di grande interesse che lo studioso, privilegiando la

lettura del paesaggio, sia giunto a questa scansione temporale, ancor più in considerazione del fatto che il suo approccio ad un'opera complessa come i *Tre filosofi* prende le mosse proprie a partire da un confronto con Bellini e, in particolare, con il *San Francesco* Frick (figg. 14 – 15): l'idea, apparentemente bizzarra vista la distanza di anni, nasce da una giusta precisazione che riguarda la storia collezionistica dei due quadri, entrambi di proprietà di Taddeo Contarini, come dimostra la testimonianza di Marcantonio Michiel, il quale, peraltro, nel descrivere il dipinto di Giorgione, si serve dell'espressione «paese» con allusione ad una pittura in cui il paesaggio ricopre un ruolo primario, anche se non ancora quello di soggetto vero e proprio.[67] La compresenza di due dipinti come questi in una raccolta veneziana della prima metà del Cinquecento meriterebbe, dunque, di essere valutata propriamente,[68] ma nel confrontare le due opere Turner mette a fuoco soprattutto gli aspetti formali e il modo di rendere l'ambientazione naturalistica, che in entrambe si qualificherebbe in senso "simpatetico"come luogo di massima espressione dello spirito; la dimensione contemplativa, più volte citata, costituirebbe dunque un importante terreno di dialogo tra i due pittori, ma sarebbe un errore assumere tale consonanza anche in senso più ampio, poiché dal punto di vista dello stile lo scarto è davvero notevole:

> Bellini's clean and precise world here [nei *Tre filosofi*] has begun to shimmer behind a curtain of light, and Giorgione's ample, mature forms take leave of the more defined passages in a Bellini. And yet for both men a landscape is a place where nothing physical happens, where figures dwell in a contemplative communion with nature. (p. 86)

---

[67] Lo sottolineerà, ad esempio, Mariuz, in un saggio ricco di osservazioni suggestive: «Il fenomeno di cui si sta dicendo non avrebbe avuto la portata che ben sappiamo se non avesse trovato corrispondenza nel gusto di conoscitori e collezionisti – Michiel ne è un campione»: cfr. MARIUZ, 2004 [*Il paesaggio*], p. 73.

[68] Giustamente Turner richiama l'attenzione del lettore sull'evidenza di una peculiare sensibilità nei confronti del paesaggio da parte di Taddeo Contarini. Le similitudini avvertite riguardano anche alcuni motivi formali, ad esempio il rapporto tra le figure e il paesaggio: in entrambi i dipinti la luce entra da sinistra e viene contemplata da un personaggio collocato sul lato opposto. Vi sarebbe inoltre un'interessante corrispondenza di misure tra le due tele (pressoché una coincidenza), alla luce della quale lo studioso si lascia suggestionare dall'ipotesi che Contarini possa aver commissionato a Giorgione una sorta di *pendant* per il Bellini appena acquistato da Zuan Michiel (su questo passaggio di proprietà, il punto di riferimento è ancora l'articolo di Jennifer Fletcher: FLETCHER, 1972). Egli non manca, tuttavia, di puntualizzare le differenze stilistiche, riconducibili ad un'ovvia distanza temporale, ma anche, come avremo modo di chiarire più innanzi, a diversi orizzonti culturali.

Passando alla *Tempesta*, il cui soggetto rimane indecifrato,[69] l'evocazione di una comunione contemplativa con la natura diventa una questione di tecnica e di forme: pur fondandosi su un'organizzazione tendenzialmente razionale dello spazio, concepita secondo l'alternarsi dei consueti piani digradanti mantenuti paralleli alla superficie pittorica (la collina con l'albero sulla destra, i due muri spezzati al centro e il ponticello con gli edifici sullo sfondo), il quadro di Giorgione si distingue per le atmosfere e per i colori. Bellini dipinge ambienti di una limpidezza cristallina, nei quali l'aria è pura e rarefatta, le valli sono fertili e coltivate, il terreno asciugato dal vento; nei paesaggi giorgioneschi tutto questo è mutato:

> The painting exudes humidity, wrought from textures, lights and quiet colors. Here Giorgione leaves Bellini's example. [...] Seen from a distance, the *Tempesta* has a quality of color that could never be confused with a Bellini. Instead of clearly defined color areas, Giorgione has conceived the entire picture as a close blend of green and blues. This chromatic homogeneity imposes a strongly unifying mood, for only with conscious effort may individual parts of the picture be seen in place of the whole, (pp. 88-89)

Tale diversità atmosferica dipende anzitutto dalla tecnica pittorica, contraddistinta da una materia più fluida e sottile, oltre che da una pennellata più libera, dai tocchi rapidi e delicati. Anche il maestro di Castelfranco ama suggerire una quantità di dettagli, ma essi non rispondono ad un gusto descrittivo funzionale alle simbologie, prestandosi semmai, in senso puramente pittorico, ad interagire con la luce.

Il discorso su Giorgione prosegue con l'analisi di alcuni dipinti che oggi riterremmo più opportuno considerare nell'ambito dell'attività giovanile di Tiziano. Vi sono, tuttavia, alcune considerazioni degne di essere presentate ora, a conclusione di questo percorso segnato da una serie di confronti che hanno consentito di mettere in rilievo le principali caratteristiche della pittura di paesaggio nel Rinascimento. Da un'analisi strettamente formale, Turner si sposta su questioni legate al contesto culturale e alla committenza, che a suo avviso svolgono un ruolo importante in questa fase.

> There is a painting in Dresden, which Roger Fry thought might best exemplify the spirit of the Italian Renaissance [...]. The landscape is by Titian, but what is interesting is not so much its present form as the very idea of a sleeping Venus in a landscape. (p. 92)

---

[69] Viene dichiarata in nota una preferenza per l'interpretazione formulata da FERRIGUTO (1933), sebbene si riconosca che non tutte le sue proposte sono pienamente condivisibili (p. 83, nota1).

Nel riconoscere a Giorgione l'idea di un quadro con un corpo femminile nudo, abbandonato al sonno e immerso nella natura, lo studioso tocca una questione nodale che, ancor prima di entrare nel merito delle modalità di esecuzione, dovrebbe essere affrontata riflettendo sull'origine dell'invenzione stessa, forse derivata dall'iconografia della ninfa addormentata alla fonte, diffusasi a Venezia a partire dal successo dell'*Hypnerotomachia Poliphili* stampata nel 1499. Dal punto di vista formale, tuttavia, tale riferimento non sembra sufficiente per spiegare la straordinaria modernità di questa raffigurazione:

> To begin, one realizes that a nude asleep in a landscape is a common-sensical improbability, that this image is no counterfeit of reality, but an apparition of highest artifice. The only descriptive line is the outline of the body, a super piece of abstraction. A finely attenuated profile runs without interruption from her right elbow to her knee, and the far side of the body is described in suave undulations echoed in the rolling forms of the landscape. (p. 93)

Il concetto di astrazione viene qui ricondotto sia al modo in cui la figura femminile si staglia sul primo piano, con quella falcata di colore data dall'incarnato crema della Venere, la cui intonazione leggermente dorata contrasta stupendamente con il bianco argenteo, freddo, del lenzuolo e con il rosso del cuscino, sia nella costruzione del paesaggio, evocato come un *locus amoenus* nel quale si inserisce perfettamente l'idillica immagine della fanciulla dormiente. Tale ambientazione potrebbe derivare da suggestioni letterarie che in questi anni conoscono grande fortuna a Venezia, in particolare da un'opera che già al principio del secolo riscuote un notevole successo: l'*Arcadia* di Sannazaro. Non credo che con questo Turner intenda presentare la *Venere* di Dresda (fig. 16) come un dipinto prettamente arcadico; lui stesso puntualizza che tale interpretazione risulterebbe piuttosto debole (manca l'elemento pastorale, di fondamentale importanza). La sua idea va letta in senso più ampio, e cioè nella direzione del riconoscimento di un nuovo approccio al paesaggio e alla natura, basato su presupposti che rispondono ad un diverso orizzonte culturale rispetto a quello descritto finora: diventa necessario in questa fase riflettere sull'interferenza di un filtro letterario o, in senso più ampio, intellettuale, che non solo determina la fisionomia del paesaggio, ma ne condiziona fortemente il rapporto con l'osservatore.

L'*Arcadia* was born midst those villas on the bay of Naples, in the literary society of a Pontano and a Sannazaro. It was eagerly received in Venice, where the ideals of escape from the city, of the salubrious ways of country life, were already strongly felt. Our best account of this is *Gli Asolani* of Pietro Bembo, published in 1505. Here we find not a description of Arcadia, but a charming sketch of a society ripe for the Arcadian dream. (p. 96)

Una società matura per il sogno arcadico, nella quale si riconoscono veri e propri circoli raccolti intorno a personalità brillanti dell'*élite* veneziana, che coltivano l'illusione di evadere dalla realtà quotidiana per trovare rifugio in un mondo in cui le uniche preoccupazioni sono di natura amorosa e lo scorrere delle tempo è scandito dai versi delle poesie e dalle note della musica. Il pubblico affamato di questa letteratura pastorale facilmente avrebbe apprezzato le atmosfere evocative e le note allusive della pittura di Giorgione, ma ciò significa che buona parte dell'arte giorgionesca può essere interpretata alla luce della moda pastorale? Mi si consenta, vista l'importanza della questione, di citare per intero la risposta di Turner:

Loosely speaking, yes. The mood of contemplative detachment, of sympathetic accord between figures and landscape, the unimportance of actual narrative, the vision of gods who rest in a peaceful landscape – all this is stuff of pastoral poetry. But more precisely considered, that part of the Giorgionesque oeuvre closest to the master himself is not pastoral [...]. And a painting such as the *Tempesta*, in spite of its shepherd-like figure, is far removed from the pastoral ideal. The comparison of Giorgione and literature in the first decade of the century is a good one, provided that it is kept on a most general level. Here it would remain were it not for still another debated picture, the Louvre *Fête Champêtre*. (p. 98)

La difficoltà nel valutare la rilevanza di un «mood» pastorale sull'opera di Giorgione dipende, a questa altezza, soprattutto dall'annosa questione attributiva incentrata sulla distinzione tra il catalogo del maestro e quello del giovane allievo. Non a caso il dipinto sul quale Turner finisce per appoggiarsi è il *Concerto campestre* (fig. 17), la cui vicenda critica, bisogna dirlo, viene alquanto semplificata dallo studioso, che si limita a ricapitolare fugacemente i diversi nomi evocati nel corso degli anni, registrando sul finale, come ipotesi attualmente più in voga anche se non necessariamente conclusiva, quella che privilegia l'autografia tizianesca. Sarebbe stato opportuno, invece, proprio in relazione al tema del paesaggio, avventurarsi senza indugi nella selva di letture raccoltesi intorno al dipinto, per dare il giusto risalto a

quella linea Hourticq-Longhi-Suida che, assieme all'articolo di Morassi del 1951, aveva già orientato la questione nella giusta direzione.[70]

Sulla scorta di due importanti interventi apparsi alla fine degli anni Cinquanta, le problematiche stilistiche passano, in questo caso, in secondo piano per lasciare spazio all'interpretazione del soggetto: il riferimento, come è facile intuire, riguarda gli articoli di Philippe Fehl e di Patricia Egan, accomunati dall'ipotesi che le due nude del *Concerto* non siano donne fisicamente presenti al cospetto dei due giovani, ma figure allegoriche riconducibili, sulla base di un riferimento iconografico tratto dai cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*, alla Poesia e in particolare alle teorie sulla distinzione tra poesia tragica e poesia comica contenuta nella *Poetica* di Aristotele (a compiere questo passo ulteriore è Patricia Egan, giacché Fehl si limita a riferire della corrispondenza con i *Tarocchi*, riconoscendo a Julius Held il merito di tale osservazione)[71]. Tale interpretazione si regge, inoltre, sull'idea di riconoscere nel dipinto una serie di contrasti, espressi anzitutto dagli strumenti musicali, liuto e flauto, che corrispondono al suono alto e basso delle note sul quale si accordano il genere tragico e comico della poesia; ma il gioco di contrapposizioni sarebbe evocato anche dalle figure e dal paesaggio, il giovane al centro, con i suoi eleganti vestiti da cortigiano, opponendosi all'umile pastore dai folti ricci al quale volge lo sguardo, e le architetture visibili sullo sfondo essendo connotate da stili molto diversi (un rustico capanno da un lato e un edificio basso con nicchie simmetriche dall'altro), così come i lecci dalle chiome rigogliose sulla destra si distinguono dagli alberi diradati e dai tronchi slanciati sul lato opposto.

> This interpretation is argued with clear-headed concision, and there is nothing specifically to question or to refute. But when one is done there is an empty feeling, as if only part of the story has been told. [...] The picture is not, in fact, clearly split in half, and the precise symbolism of the playing card has expanded into diffuse poetic imagery. [...] The allegory, if there is one, has melted into warm sentiment and become unclear. (p. 101)

La lettura del dipinto in chiave aristotelica non appare, dunque, del tutto soddisfacente e il ruolo dei quattro personaggi resta ambiguo, in particolare quello del suonatore di liuto che, con il suo aspetto da giovane *dandy*, risulta alquanto estraneo al

---

[70] Rimando all'analisi del dipinto affrontata nel capitolo *L'approdo in Arcadia*.
[71] FEHL, 1957; EGAN, 1959.

clima bucolico della composizione; ebbene, a dispetto della sua diversità, questi potrebbe essere il vero protagonista del quadro, rappresentando il poeta pastorale che con la sua arte trattiene gli astanti (e se stesso) in una dimensione incantata, senza tempo. Rifugiandosi nel suono di dolci melodie, questo giovane intende allontanarsi dalle regole della società contemporanea, il cui retaggio resta visibile nella foggia elegante dell'abbigliamento e dei gesti. In questo senso il *Concerto campestre* si connota di una qualità spirituale, diventa cioè la trasposizione figurativa di uno «state of mind» al pari degli altri testi analizzati in precedenza. Per questa ragione, Turner è portato a ritenerlo un'invenzione di Giorgione, nella cui esecuzione, tuttavia, vede la mano e il temperamento del giovane Tiziano; il quadro andrebbe a suo avviso collocato al principio del momento di maggior diffusione della moda pastorale, ovvero nel decennio compreso tra 1510 e 1520, anni in cui la circolazione di stampe avrebbe significativamente contribuito al successo del genere.

> I might, as has been done, spin a web of relationships that would entwine Bembo, Giorgione, Giulio Campagnola, Caterina Cornaro, and others, but the web would have no historical substantiality, for too little is known. But in a wider sense Giorgione is indeed the pictorial fountainhead of pastoralism. [...] The question of how many strictly pastoral subjects are attributable to Giorgione loses its interest, for his contribution was an ineffable one, the creation of a landscape of mood whose meaning transfigures the particular subject matter. Only after this mood had been evoked, in Giorgione's last years or after his death, did the world of Arcadia become for painters the stuff that dreams are made of. (p. 103)

L'analisi si conclude con una riflessione indirizzata alla percezione di un legame profondo con il mondo pastorale (ancorché confuso da qualche incomprensione sulle autografie), che deve essere riconosciuto come il punto di riferimento fondamentale per comprendere l'emergere del paesaggio a Venezia; laddove ricongiunto ad un clima culturale ben preciso fatto di una trama di relazioni che si vorrebbe poter sostanziare di maggior tangibilità storica, questo nesso può ricoprire un ruolo importante in funzione di una migliore comprensione delle novità figurative che si affacciano sulla scena artistica di quegli anni, può cioè diventare una chiave di accesso straordinaria al dipingere moderno.

Emerge chiaramente in questa conclusione l'influenza di un contributo apparso pochi anni prima e citato in nota solo di sfuggita, ma evidentemente di grande importanza per il tipo di approccio maturato dallo studioso, così come per le

problematiche da affrontare in questa sede: mi riferisco alla relazione presentata da Rudolph Wittkower a Vittore Branca nel 1960, in occasione del corso intitolato *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*. Dedicata al tema *l'Arcadia e il giorgionismo*, essa punta a chiarire la natura di questo connubio, riflettendo anzitutto sulla «qualità speciale», dei paesaggi giorgioneschi, quell'umore un po' malinconico sul quale abbiamo richiamato l'attenzione sinora e che con certezza possiamo riconoscere quale vero e proprio stato d'animo arcadico, da riferire non solo e non tanto nelle figure ma a tutti gli aspetti della pittura e in particolare al paesaggio.[72]

Prima difficoltà di cui tenere conto, secondo Wittkower, riguarda il fatto che il Rinascimento attinga all'esempio della poesia classica, pur non sapendo come gli antichi traducessero questa tematica in pittura. Nel campo dell'arte bucolica si trovano temi derivati da Ovidio, Virgilio, Plutarco e da altri scrittori classici ben noti, tutti casi in cui i soggetti mitologici conducono in un mondo di antica felicità che poteva essere recepito dal pubblico veneziano in senso diretto ed ovvio: ad esempio, le rappresentazioni pittoriche legate al tema ovidiano delle *quattro età*, che penetra pressoché tutta l'iconografia dal Rinascimento in poi, mantengono sempre un carattere didattico e illustrativo.

A contrasto con questa corrente si colloca tradizionalmente quella che conduce a Giorgione, le cui radici affondano nel genere fiorito nel terzo secolo prima di Cristo grazie agli *Idilli* di Teocrito: si direbbe che questo autore fosse molto stimato nel Rinascimento, a giudicare dalle prestigiose edizioni dei suoi scritti poetici, tra le quali meritano di essere ricordate la *princeps* milanese del 1480 circa e quella veneziana del 1495 per i tipi di Aldo Manuzio, seguita a distanza di qualche anno dall'edizione a cura di Eufrosino Bonini (Firenze, 1515) ove è contenuta la lettera prefatoria a Filippo Pandolfini, frequentatore, a Venezia, delle lezioni di Marco Musuro (intellettuale greco fra più valenti collaboratori del circolo aldino).[73] Sul modello di queste poesie Virgilio

---

[72] WITTKOWER, 1963.

[73] Eufrosino Bonini, insegnante di poetica e di retorica, frequentò da giovane l'Accademia di Angelo Poliziano e, stando a quanto riportano le fonti, superò tutti i suoi coetanei nella conoscenza della lingua greca e latina: cfr. NEGRI, 1723; qualche informazione si rintraccia anch nel profilo di Lodovico Martelli, che fu suo allievo, cfr. COSENTINO, 2008. Per un'edizione critica degli *Idilli* di Teocrito: cfr. GOW, 1965 e

avrebbe costruito le sue *Egloghe*, considerate sin dal Medioevo punto di riferimento imprescindibile per la poesia pastorale allegorica. Virgilio, del resto, era stato il primo a localizzare il reame della felicità pastorale nell'Arcadia (la famosa *Quarta Egloga*) che poi Ovidio avrebbe identificato coll'età dell'oro. Questo complesso di idee rese possibile il risveglio della letteratura bucolica, testimoniato dall'opera di Sannazaro, cui si è già fatto riferimento: essa avrebbe aperto il varco ad un vero e proprio torrente di poesia pastorale al quale avrebbero poi contribuito poeti come Boiardo, Tasso e Molza.

Sannazaro utilizza tutti i motivi caratteristici dell'arte bucolica: amore per la vita rustica e pura, fuga dall'artificiale intellettualismo della città, sottintesa nostalgia e malinconia amorosa. Tale atmosfera doveva essere espressa non solo attraverso elementi stilistici ma anche per via di temi arcadici che incontrassero il gradimento di clienti e mecenati. A questo punto Wittkower propone un'osservazione inaspettata: la maggioranza delle pitture giorgionesche riconducibili a questo clima, proprio come gli altri esempi di pittura pastorale, illustrano temi che non presentano particolari difficoltà di interpretazione, ci conducono cioè lontani dall'allegoria rinascimentale, solo che di questo non ci si accorge perché capita che tre o quattro dei quadri più importanti (*Tempesta*, *Tre Filosofi*, *Concerto campestre* e *Venere* di Dresda) siano degli enigmi straordinari:

> Pitture come la *Madonna* di Castelfranco e l'*Adorazione dei Pastori* di Washington sono semplicissime da un punto di vista iconografico, benché siano documenti di uno stile nuovo e personale e contengano pure il nuovo tipo di paesaggio idillico [...].
>
> Wittkower, *L'Arcadia e il giorgionismo*, 1963, p. 482

VOX, 1997. Grande fortuna ebbero le latinizzazioni, in particolare quella diffusa nella redazione di Moscopulo, composta in ben due stesure dall'umanista Martino Filetico nel corso del Quattrocento: cfr. ARBIZZONI, 1993; MARTELLINI, 2007; TOMÈ, 2012. Filetico è personaggio molto vicino alla corte di Urbino: durante la sua permanenza presso Federico da Montefeltro, come insegnante del figlio naturale Buonconte e di Bernardino, figlio di Ottaviano degli Ubaldini, egli intraprende la traduzione dei sette *Idilli* di Teocrito, attingendo, molto probabilmente, il testo greco da un codice della preziosa biblioteca feltresca. Una prima stesura di questa traduzione teocritea è conservata nel ms. 84 della Biblioteca del Seminario di Padova, con dedica ad Alfonso V d'Aragona: in questa stesura ogni idillio è preceduto da una dedica in versi a vari personaggi, tra i quali Federico stesso. Dopo il trasferimento a Roma, nel 1467, Filetico, entrato in contatto con Bessarione e la sua cerchia, nonché con il prefetto Antonio Colonna, dà alle stampe una sua versione degli *Idilli*, rivedendone il testo rispetto al codice padovano e facendo precedere la traduzione da una biografia del poeta; il tipografo è Eucario Silber, perciò questa edizione si può datare approssimativamente al 1482.

Lo spirito di questo fenomeno era ben percepibile dai contemporanei, i quali tuttavia erano incapaci di esprimerlo colle tradizionali categorie della teoria dell'arte e solo dopo il crollo di queste si poteva affrontare il problema con mente aperta. Wittkower cita in proposito un passo tratto dalla monografia di Fiocco, nel quale si trova illustrato il passaggio dalla tradizione alla nuova spiritualità di Giorgione:

> Ci si accorge come il suo genio procedesse dal leggendario al mitico, per arrivare infine all'idillio in cui sfocia l'allegoria senza più residui [...]. Quanto più la fantasia di Giorgione si libera dagli impacci della tradizione tanto più si fa decisa la sua passione per l'idillio. [...] Se il punto di partenza di Giorgione può parere talvolta il simbolo, il suo punto d'arrivo è sempre la poesia.
>
> Fiocco, *Giorgione*, 1941, p. 30

A sostegno di questa sua interpretazione, egli chiama in causa anche gli esempi di pittura pastorale espressi dal circolo dei cosiddetti giorgioneschi, tra i quali ricorda le quattro tavolette di Andrea Previtali che illustrano la seconda *Egloga* del poeta ferrarese Tebaldeo, pubblicata a Venezia nel 1502 (un riconoscimento che si deve all'intuizione di Gombrich)[74]. La ragione del successo immediato delle opere di Giorgione deve essere ricondotta ad un «sogno di utopia mondana», fatto di caratteri melanconici, che si richiamano ad un'ideale inattuabile, e di una dimensione armonica integrata nella vita terrestre. Proprio questo elemento «mondano», distaccato dalla religione, assicura la fortuna delle creazioni di Giorgione, tanto che il suo successore può essere riconosciuto, agli occhi dello studioso, in Claude Lorrain, pittore che nel Seicento realizza paesaggi bucolici virgiliani popolati da dei e figure della mitologia classica.

Nella prospettiva storica pare inevitabile che l'impresa di tradurre in forma visibile lo spirito della poesia bucolica si realizzasse a Venezia, terra madre di visioni fantastiche e di una pittura di paesaggio intimo di stile bellinesco; ma a fronte delle riflessioni condotte finora è proprio il mondo di Giovanni Bellini ad apparire quanto mai lontano dall'interpretazione giorgionesca. La ricchezza del quadro d'insieme è

---

[74] Intuizione comunicata indirizzando una lettera al «Times», nel 1937, firmata con uno pseudonimo: Ormsby-Gore. Sono gli anni della famosa «Giorgione Controvercy», scoppiata a seguito della decisione di acquistare queste tavolette per una cifra assai alta da parte dell'allora direttore della National Gallery Kenneth Clark, che riteneva di aver assicurato al museo quattro piccoli capolavori di Giorgione. Sui quadretti, di recente esposti alla mostra dedicata a Pietro Bembo, si veda la scheda a cura di Antonio Mazzotta, con bibliografia precedente: MAZZOTTA, 2013.

molto più diversificata di ciò che sembra: in questa partita doppia tra tradizione e innovazione, tra simbolo e poesia, si giocano dei confronti di impatto straordinario. Le raffigurazioni del paesaggio che invadono la scena artistica veneziana tra Quattro e Cinquecento non possono univocamente essere ricondotte ad un'unica grande compagine derivante da una compatta tradizione letteraria. Nei lembi delle più sottili distinzioni può racchiudersi il senso delle aspettative di una generazione e del clima culturale di un'epoca.

❖

Sul fronte della storia della pittura di paesaggio e delle testimonianze che ne attestano la fortuna precoce, risultano di grande interesse due interventi usciti a distanza di qualche tempo ma legati da un filo comune: mi riferisco alla relazione presentata da Bruno Toscano in occasione del convegno dedicato a Perugino nell'ottobre 2000 (e in parte ripresa da un saggio pubblicato nel 1994), e all'articolo di Karen Hope Goodchild apparso più di recente in un numero speciale di «Artibus et historiae», dedicato al Cinquecentenario vasariano.[75] La tematica che lega questi due contributi riguarda una riflessione ben precisa e, a detta degli stessi autori, poco considerata dalla critica, ovvero l'utilizzo da parte di Vasari del termine «paese», da intendersi come rappresentazione di paesaggio.

Punto di partenza del ragionamento di Toscano è il concetto di una «scoperta umanistica del paesaggio» da parte di Perugino, pittore presente a Venezia tra 1494 e 1495 (nonché, con tutta probabilità, nel 1497) e, come da tempo è stato riconosciuto, importante per la formazione di Giorgione (ma su questo si tornerà in seguito): lo studioso per primo riporta l'attenzione su un passo di Vasari tratto dalla biografia del pittore dove si fa riferimento al *Compianto*, consegnato alle Clarisse di Firenze nel 1495, come opera celebrata e lodata per la novità della sua maniera «quasi moderna», nella quale Perugino fece «un paese che fu tenuto grandissimo».[76] La descrizione

[75] TOSCANO, 2004; KAREN HOPE GOODCHILD, 2011.

[76] «Lavorò alle donne di Santa Chiara una tavola con un Cristo morto, colorito tanto vago e nuovo di colori vivacissimi, che e' confermò l'opinione degli artefici dell'essere maraviglioso et eccellente; ma molto piú celebre e mirabile ne gli altri popoli, i quali vedendo la novità della maniera quasi moderna, con infinite lode lo esaltarono. Veggonsi in questa opera alcune bellissime teste di vecchi, e similmente

compare in questi termini solo nella Torrentiniana, giacché nell'edizione successiva Vasari modifica le proprie osservazioni, dichiarando: «vi fece un paese che fu tenuto allora bellissimo, per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli come si è veduto poi».[77] Giustamente Toscano si sofferma sulla variazione dei superlativi che, a suo avviso, determina un sensibile spostamento di significato: nel primo caso l'apprezzamento riguarda esclusivamente le qualità spaziali del paesaggio, l'ampiezza e la profondità della sua rappresentazione, mentre, diciotto anni dopo, l'espressione «fu tenuto allora bellissimo» orienta il giudizio verso un valore più generale, formulato attraverso una valutazione che tiene conto degli sviluppi successivi dell'arte di fare paesaggi. Da queste righe si ricaverebbe non solo che per Vasari la «maniera quasi moderna» era riconoscibile anche grazie al «vero modo» di dipingere paesi, ma che egli fosse incline a considerare la pittura di paesaggio come prova a sé, se non proprio come un valore in sé.[78] Il paesaggio "quasi moderno" si troverebbe così ad assumere un ruolo assai significativo nell'impianto teorico delle *Vite*, in relazione a quel rinnovamento radicale del linguaggio quattrocentesco che matura nell'ambito della sintesi di disegno, costruzione dello spazio e diffusione luminosa e che si attua nel solco dell'alto magistero di Piero. Non a caso Toscano, con riferimento all'area umbra, individua nel periodo compreso tra il 1473 e la fine del secolo una fase cruciale di cambiamento, contraddistinta da una parte dall'anno di esecuzione dello straordinario ciclo di san Bernardino, dall'altra dalla commissione del quadro destinato allo Studiolo di Isabella, la quale richiese espressamente a Perugino «uno accomodato lontano», a riprova di una speciale competenza padroneggiata dall'artista.[79] Tale fase, tuttavia, nella concezione di Vasari, non rappresenta che un primo stadio di ciò che nelle *Vite* più

---

certe Marie, che restate di piagnere, considerano il Morto con ammirazione e con amore straordinario, oltra che egli vi fece un paese che fu tenuto grandissimo»: cfr. VASARI, 1550, p. 599

[77] «Lavorò alle Donne di S. Chiara in una tavola un Cristo morto, con sì vago colorito e nuovo e che fece credere agl'artefici d'avere a essere maraviglioso et eccellente. Veggonsi in questa opera alcune bellissime teste di vecchi, e similmente certe Marie che, restate di piagnere, considerano il morto con ammirazione et amore straordinario; oltre che vi fece un paese che fu tenuto allora bellissimo, per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli come si è veduto poi»; cfr. VASARI, 1568, p. 599.

[78] TOSCANO, 2004, p. 405. Alla prima edizione delle *Vite* è stato di recente dedicato un convegno, svoltosi sotto la direzione scientifica di Barbara Agosti e Silvia Ginzburg; gli atti sono appena stati pubblicati: AGOSTI, GINZBURG, NOVA [a cura di], 2013.

[79] Per il ciclo di san Bernardino rimando ancora una volta all'intervento di Toscano e a quello di Laura Tezza pubblicato nel medesimo volume. Sulla richiesta di Isabella si è pronunciato VERHEYEN, 1971, pp. 41 e sgg.

propriamente si intende come maniera moderna, tanto è vero che nel passo citato egli sente l'esigenza di frapporre quell'avverbio, «quasi»; e del resto Perugino è ricordato, nel proemio alla terza parte, come colui che, accanto al «Francia Bolognese», avrebbe per primo applicato uno dei principi del dipingere moderno, quella «dolcezza ne' colori unita», successivamente ripreso e sviluppato da Leonardo che avrebbe dotato le sue figure, oltre che di buona regola, miglior ordine, disegno perfetto e grazia divina, anche di «moto» e «fiato». Protagonisti di questa vicenda sarebbero diventati subito dopo Giorgione, Fra Bartolommeo e Raffaello; infine, sul sentiero della maniera moderna, si sarebbero incamminati Andrea del Sarto, Antonio da Correggio e Parmigianino, tutti maestri ai quali l'autore delle *Vite* non manca di associare osservazioni riservate al paesaggio.

La lettura dell'intervento di Toscano ha rapidamente suscitato il desiderio di praticare alcune verifiche sui testi vasariani, alla ricerca di tutte le occorrenze del termine *paese* o del suo plurale *paesi* in entrambe le edizione delle *Vite*; tale operazione è subito apparsa non banale, alla luce dell'immediata scoperta di un numero assai maggiore di riferimenti nella Giuntina rispetto alla Torrentiniana, tale da far supporre, al di là delle ovvie considerazioni legate alle aggiunte che Vasari apporta al testo originario, una vera e propria crescente attenzione verso il dato paesaggistico.

Proseguendo sulla strada così intrapresa si finisce per incrociare lo studio di Karen Hope Goodchild, la quale ha verificato, come dichiara in apertura al suo contributo, che il termine *paese* compare nella prima edizione delle *Vite* 89 volte e nella seconda 207; così pure l'occorrenza della parola *lontano*, impiegata per alludere a paesaggi dipinti sulla lunga distanza, aumenta da 42 a 126 citazioni tra un'edizione e l'altra. Appare cioè evidente, anche ad un primo sommario esame, che Vasari ha ampliato significativamente i propri commenti sul paesaggio, ma a tale evidenza non è mai corrisposto uno studio analitico volto ad indagare con precisione ciò che egli intendesse esprime su questo tema. Di qui la precisazione della studiosa, che prima di intraprendere il suo ragionamento si preoccupa di spendere qualche parola sulla necessità di una ricerca di questo tipo, a suo avviso finora trascurata dalla critica per due ragioni principali: la prima consistente nella radicata supposizione che Vasari,

privilegiando il disegno, non potesse che nutrire uno scarso interesse verso un genere più propriamente pittorico come il paesaggio – preconcetto smentito dalle numerose attestazioni di stima che egli riserva agli artisti che lo sanno abilmente rendere in pittura, nonché dal ruolo che attribuisce al paesaggio in relazione ai raggiungimenti della terza perfetta maniera; la seconda, invece, più fine e complessa, in quanto strettamente legata al concetto rinascimentale e moderno di paesaggio come espressione priva di qualunque elemento narrativo e perciò contraddistinta da una nozione di modernità da intendersi nella direzione dell'ideale novecentesco *art for art's sake* o, per dirla alla francese, *l'art pour l'art*. La modernità che Vasari associa all'idea di paesaggio è di natura molto diversa e merita di essere indagata in modo più approfondito e sistematico.[80]

Per Vasari il termine *paese* può indicare sia dettagli naturalistici sia spazi aperti e lontani; al plurale viene spesso utilizzato con riferimento a vignette decorative presenti all'interno di un'unica opera, ma esso può anche includere altri aspetti dell'impianto decorativo, dagli edifici alle luci (Vasari stesso realizza paesaggi con edifici in fiamme sulle pareti della sua casa di Arezzo). Tra gli elementi essenziali delle rappresentazioni paesistiche emergono ripetutamente nelle descrizioni vasariane il naturalismo, gli effetti di luce e l'accuratezza topografica. I pittori della seconda maniera hanno compiuto significativi passi in avanti in questo senso, poiché hanno imparato ad applicare le regole dello spazio prospettico e a scorciare le forme con maggiore verosimiglianza rispetto alla generazione precedente, hanno cioè appreso come imitare la natura, ma niente di più; ciò significa che per Vasari il naturalismo non è sufficiente e il paesaggio deve conoscere ulteriori progressi per raggiungere il massimo della sua espressione. Egli, per esempio, dichiara a proposito di un disegno di Paolo Uccello, di sua proprietà, che esso mostrava un paesaggio ritenuto molto bello «per quel tempo»; seppur ben disegnato e privo di errori, esso era condotto attraverso la linea e non attraverso il colore, mancando cioè di quella dolce armonia del colorire e di quello spirito risoluto che consentono un'esecuzione più rapida e vivace, contraddistinta dalla capacità di trascendere il modello. Il fattore essenziale e primario per superare tali

[80] Le riflessioni di Hope Goodchild, che ora ripercorrerò brevemente, integrano e rafforzano, a mio avviso, le intuizioni di Toscano, che tuttavia non viene citato dalla studiosa inglese.

imperfezioni sarebbe da individuare nella pittura ad olio: la perfetta consapevolezza nell'utilizzo del colore, che questa tecnica consente di maturare, avrebbe portato un'artista sensibile al dato cromatico come Perugino ad eccellere nella rappresentazione dei paesaggi e in particolare nei «lontani», di cui egli fece «professione particolare». Queste prospettive di paese, prospettive "che sfuggono" sono vedute nelle quali il paesaggio riesce a distendersi in lontananza, quasi lungo la linea dell'orizzonte, ed è assai interessante, come nota Hope Goodchild, che vengano menzionate anche in relazione ad un pittore prettamente prospettico come Carpaccio.[81]

Si sarebbe allora tentati di ritornare sul problema di una precoce inclinazione di Vasari verso la pittura di paesaggio come prova a sé se non addirittura come valore in sé. Avvicinandosi a tale tematica, non si può fare a meno di ricordare quale sia la realtà linguistica di questo termine, introdotto come derivazione da *paese* con il significato di «pittura, foto e sim., che ritrae un paesaggio»,[82] solamente nel 1552 in una sede, peraltro, molto vicina ai temi di questo capitolo. Trattasi infatti di una lettera indirizzata da Tiziano a Filippo d'Asburgo con riferimento ad un quadro purtroppo perduto e che perciò non consente di ragionare sulla tipologia di raffigurazione alla quale tale novità terminologica intendeva alludere:

> Essendomi novamente pervenuto alle mani una Regina di Persia de la maniera et qualità com'è, l'ho immediate iudicata degna di comparere a l'alta presenza di Vostra Altezza. Et così di subito l'ho inviata a lei, con commissione, sino che certe altre mie opere si asciugano, che riverentemente in nome mio faccia alcune ambasciate all'Altezza Vostra, accompagnando il paesaggio e il ritratto di Santa Margherita, mandatovi avanti per il Signor Ambassador Vargas .[83]

È Gianfranco Folena a riportare per primo l'attenzione su questa testimonianza, osservando che la parola *paesaggio*, nuova e tecnicizzata rispetto ai suoi precedenti *pittura di paese* o semplicemente *paese*, si trova qui attestata in italiano nell'accezione pittorica accanto a *ritratto*, altro genere pittorico in fortissima crescita. Pare

---

[81] «nella chiesa di S. Antonio all'altare di Cristo risuscitato, dove dipinse quando egli aparisce alla Maddalena et altre Marie, fece una prospettiva di paese lontano che diminuisce molto bella». VASARI, 1568, p. 622.

[82] Traggo la definizione dalla voce «paese» del *Dizionario etimologico della lingua italiana*, curato da Manlio Cortellazzo e Paolo Zolli, IV: O-R, Bologna, 1985, pp. 860-861 I compilatori citano la lettera di Tiziano come prima occorrenza del termine alla data 1552.

[83] Folena cita dalle sillogi del Fabbro, ed. Belluno, 1977, 122bis, p. 156; cfr. ora sull'epistolario edito da Puppi: PUPPI [a cura di], 2012, pp. 198 – 199, n. 163.

significativo che il neologismo esca dalla penna del massimo inventore del paesaggio moderno e sarebbe, anzi, di grande interesse capire da quale suggeritore esso giunga a Tiziano, se dallo stesso *humus* umanistico da cui trae origine l'uso tizianesco del termine «poesia».[84] *Paesaggio* presenta, infatti, un corpo francese presupponendo *paysage*, ma in questa sede il termine rivela un'anima tutta veneziana e tizianesca. Il francese *paysage*, del resto, deriva a sua volta dal suffissale di *pays* e sembra attestato pochissimo tempo prima, nel 1549, in Robert Estienne o Robertus Stephanus; secondo Folena, tuttavia, nel suo primo secolo di vita, esso non ha affatto il senso di «tableau représentant un pays», come farebbero credere alcuni vocabolari, ma piuttosto quello di «estensione, distesa di paese (quale si presenta agli occhi dello spettatore)», quindi con una nota di soggettività che include l'occhio dell'osservatore e la visione della natura considerata come spettacolo. Il senso pittorico metonimico emerge in francese solo molto più tardi, alla fine del Seicento (1680), mentre *paysagiste* è termine settecentesco, così come la versione spagnola *paysaje*, che sembra documentata solo a partire dal primo Settecento. Diversa storia hanno le lingue germaniche: il nuovo significato pittorico assunto nel tardo Cinquecento dal neerlandese *landscap* (regione, contrada) si irradia producendo un calco semantico nell'omologo tedesco *Landschaft* e un prestito nell'inglese *landscape*, dove i due significati pittorico e naturale sono concomitanti, con attestazioni rintracciabili a partire dall'anno 1600.[85]

> Il titolo dell'incognito quadro di Tiziano del 1552 rappresenta quindi per il momento un incunabolo europeo della parola, e un gradino importante nella concettualizzazione del paesaggio.
>
> Folena, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, 1983, p. 277

---

[84] FOLENA, 1983, pp. 275-276. L'autore dà alle stampe il testo di una lezione tenuta a Venezia nel settembre 1976 nell'ambito del corso dedicato al quarto centenario della morte di Tiziano presso la Fondazione Giorgio Cini; la lezione fu commissionata dallo stesso Branca, che dedicò all'argomento della corrispondenza di Tiziano, in particolare a quella con Filippo II, due articoli apparsi sul «Corriere della Sera», rispettivamente il 19 marzo 1968 e l'11 maggio 1976, poi riediti in BRANCA, 1979.

[85] Vorrei segnalare a questo proposito l'articolo di Sara Trevisan, dedicato all'analisi del poema *Poly-Olbion* di Michael Drayton (1563-1631) e, più nello specifico, all'influenza che su questo scrittore avrebbe esercitato la pittura di paesaggio olandese. Di grande interesse risulta, infatti, l'utilizzo della parola *landskip* «in its artistic sense, meaning a painting or work of art portraying a piece of land»; nel *Poly-Olbion* si rintraccia, infatti, una delle più antiche occorrenze del termine nella lingua inglese (la prima delle quali è stata individuata in un'altra opera di Drayton, un poema storico dal titolo *The Baron of Wars*, edito nel 1603): TREVISAN, 2013, pp. 869-870.

Recenti studi di natura estetica hanno, a mio avviso, alquanto semplificato la questione, spesso tralasciando la necessità di produrre una documentazione linguistica esaustiva. Michael Jakob ha sottolineato il ruolo del tedesco *Landschaft*, come derivazione dalla parola *lantscaf*, avente il significato di esteso distretto politico-giuridico corrispondente al latino *provincia* o *regio*, che a partire dal XVI secolo avrebbe acquisito un significato estetico, attestato per la prima volta nel 1518 come *terminus technicus* in un contratto tra il pittore Hans Herbst e il convento delle Maddalene presso Basilea, dove si dice di indorare, oppure argentare e smaltare il paesaggio sulla tavola. Tre anni dopo anche Albrecht Dürer lo avrebbe utilizzato nel suo *Diario* facendo riferimento al pittore fiammingo Patinir come maestro Joachim, il più bravo pittore di paesaggi e già nel 1537 Hans Sachs lo cita nel nuovo significato di «ritaglio di natura che viene osservato». Secondo Jakob, in Italia si assisterebbe ad uno sviluppo simile e in tal senso non diventa necessario distinguere nettamente tra l'utilizzo del termine «paese» e la nuova parola tecnicizzata.

A tale distinzione ha invece prestato attenzione Mauro Lucco in occasione della recente mostra milanese dedicata al paesaggio, affermando che prima del nuovo termine tizianesco, cioè prima del 1552

> l'ambiente naturale era "paese" e gli artisti dipingevano "quadri di paese", cioè degli spazi, dei luoghi, considerati sotto il profilo delle loro caratteristiche fisiche e ambientali, [...] un accumulo di dettagli che, senza perdere del tutto di vista qualche legame con la realtà visibile, ne fosse comunque slegato, indipendente, frutto soltanto della propria fantasia.
>
> Lucco, *Da "paese" a "paesaggio": le molte facce della natura veneta*, 2012

Per poter parlare di «paese reale» bisogna, dunque, attendere la maturazione di un risultato in cui si combinano le caratteristiche fisiche dell'ambiente e le modificazioni apportate dall'uomo e dagli altri elementi naturali. Lucco identifica il paesaggio con un mondo che per determinarsi ha bisogno della città, della presenza dell'uomo e delle tracce della sua attività. In questo senso egli richiama la conquista

veneziana della terraferma, sancita dalla pace di Lodi del 1452, come spinta propulsiva di un nuovo sentimento della terra, del tempo e della natura.[86]

Da questa prima ricostruzione emerge chiaramente la natura del problema: prima dell'introduzione del termine paesaggio, ovvero prima di una sua codificazione linguistica, può esserci un'esperienza estetica del paesaggio? Su questo punto tornano ad essere interessanti le osservazioni di Jakob, che può essere utile far dialogare con il saggio di Gombrich, presentato all'inizio, in modo da chiudere il cerchio intorno al tema di questo capitolo.

> Certamente il genere pastorale di Giorgione o di un Campagnola non costituisce ancora pittura di paesaggio vera e propria. Ma se il collezionista della Rinascenza cercava autorevoli appoggi per giustificare la sua inclinazione verso la pittura non illustrativa, poteva anche trovarli in quegli scrittori di classici di cose d'arte ai quali si attingeva sempre più per arricchire il vocabolario critico e per trarne norme di giudizio. A Plinio ed ai suoi capitoli sull'arte classica si rivolgeva l'italiano colto per trovarvi categorie e termini sulla base dei quali discutere e farsi un'opinione dell'arte del suo tempo; e in Plinio non solo poteva trovare l'idea delle rappresentazioni di paesi, ma anche la nozione dell'artista che a ciò si specializza, nozione che per tanto tempo a quell'idea rimase legata.
>
> Gombrich, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape*, 1953, p. 164

Tra gli specialisti menzionati da Plinio vi è il pittore romano Studio vissuto al tempo di Augusto e celebre per le sue pitture murali dedicate a temi paesaggistici. Il fatto che un maestro dell'Epoca d'oro si fosse specializzato in questo genere non poteva non influire sulle valutazioni del pubblico rinascimentale; a testimonianza di ciò, Gombrich ricorda la descrizione che Giovio riserva alle opere di un artista a lui contemporaneo, Dosso Dossi, lodando le sue raffigurazioni di *parerga*. Il termine deriva da Plinio, che lo utilizza con riferimento ai dipinti parietali realizzati da Protogene nel santuario di Miverva ad Atene, e allude a sfondi paesistici nei quali il pittore greco aveva inserito un certo numero di piccole navi da guerra, in omaggio al suo passato di pittore di navi. Con lo stesso significato compare anche nel Quattrocento, in una delle descrizioni di dipinti immaginari che si trovano nell'*Hypnerotomachia* di Francesco Colonna. Dal punto di vista compositivo la funzione di questi *parerga* è secondaria, si

[86] Sarebbero poi intervenuti altri fattori, quali la vivacità economica della Repubblica, lo spirito positivo e realistico della borghesia mercantile («quell'attitudine a godere del possesso delle cose»), lo studio e la riscoperta della letteratura e della poesia romana ed ellenistica ed, infine, lo slancio della conoscenza scientifica, in particolare della geometria, che avendo creato la nozione di prospettiva aveva consentito di strutturare la rappresentazione dello spazio in modo più credibile rispetto alla comune esperienza.

tratta cioè di spazi accessori che non influiscono in modo determinante nell'economia della rappresentazione; tuttavia, come insegna Alberti, anche queste piacevolezze di minor conto hanno un loro scopo, possono essere fonte di legittimo svago, possono rinfrancare lo spirito dell'uomo distogliendolo dalle fatiche quotidiane. Da un genere altamente specialistico e tecnico come quello dei *parerga* può dunque nascere un'esperienza estetica, legittimamente goduta.[87] Se si accetta tale movimento «deduttivo» dalla teoria artistica alla pratica artistica e dalla pratica artistica al sentimento artistico, osserva Gombrich, si può facilmente conciliare quanto tradizionalmente considerato in relazione alla scoperta del mondo come motivo fondamentale dello sviluppo della pittura di paesaggio, con tutte le suddivisioni teoriche evidenziate dalle fonti.

Senz'altro l'orizzonte di senso dei vocaboli possiede una funzione creatrice di realtà, ma ciò vale a maggior ragione e ancor prima per le nuove opere iconiche (i quadri paesaggistici) che il termine tecnico descrive; *le mot* e *la chose* si condizionano reciprocamente in un rapporto dialettico estremamente complesso e non si deve perciò disporre troppo arbitrariamente di criteri formali o si corre il rischio di snaturare il fenomeno. Sembra cioè discutibile privilegiare il punto di vista linguistico-concettuale in quanto la 'lingua del paesaggio' è debitrice in primo luogo all'incessante attività creativa della letteratura e della pittura, cui non occorreva l'esistenza di termini precisi per generare il fenomeno. Vi è quindi senz'altro stata prima del 1500 una protostoria preceduta da una preistoria del paesaggio. Di conseguenza non esiste a rigore alcun paesaggio autentico, ma un processo di esperienza del paesaggio, uno sviluppo dinamico, che emerge linguisticamente alla superficie in determinati momenti storici portando alla diffusione dei termini corrispondenti. La grammatica e il lessico del paesaggio prescritti dalla poesia e dalla pittura implicano una retorica del vedere collegata alla percezione prospettivistica della natura. Solo dalla dialettica di questi due

[87] Interessante, in tal senso, è il parere espresso da Gilbert, che a proposito dell'utilizzo da parte di Giovio del termine *parerga*, afferma: «It shows that it was possible for a culturally influential Italian to think in genre termes in 1527»: cfr. GILBERT, 1952, p. 204.

fattori – i modelli interpretativi culturali da una parte, e la prospettiva, intesa in un senso che trascende l'elemento tecnico e pittorico, dall'altra – nasce il paesaggio.[88]

[88] JAKOB, 2005.

GIORGIONE E LA LETTERATURA PASTORALE

ALCUNE RIFLESSIONI SULLA RAPPRESENTAZIONE DEL PAESAGGIO PRIMA DELLA PALA DI CASTELFRANCO

L'analisi affrontata in apertura a questo capitolo ha dimostrato come da tempo la critica invochi il ruolo della poesia pastorale a fronte del diffondersi in pittura di raffigurazioni paesaggistiche nelle quali pastori dediti alla poesia e alla musica vivono in simbiosi con la natura che li circonda. Le radici di questo genere letterario, come si è detto, sono tradizionalmente associate al poeta greco Teocrito, ma il successo di questa produzione, specialmente nella Venezia del Rinascimento, viene più facilmente messo in relazione con la riscoperta di Virgilio, con la comparsa dell'opera di Sannazaro e, successivamente, dell'*Aminta* di Tasso e del *Pastor Fido* di Giovan Battista Guarini, per citare i casi più famosi.[89]

Sembra, dunque, trattarsi di una vicenda che si colloca nell'ambito del più vasto problema riguardante il rapporto tra letteratura e arti visive. Se per la pittura degli anni maturi tale parallelismo è ormai consolidato – basti pensare al caso dei pittori di Utrecht che, successivamente alla comparsa, nel 1597, della prima traduzione in olandese delle *Ecloghe* virgiliane, introducono nel loro paese il genere del dipinto pastorale – [90] per il contesto veneziano, al trapasso tra Quattro e Cinquecento, la questione è forse un po' più complicata; si pongono, cioè, degli interrogativi ai quali, a mio avviso, non è ancora stata data una risposta soddisfacente. Quali conseguenze

[89] L'*Aminta* viene pubblicata per la prima volta a Cremona e a Venezia da Aldo Manuzio nel 1581; negli anni successivi conosce numerose ristampe.

[90] Traduzione approntata da Karel van Mander: cfr. VAN MANDER, 1597; Sull'iconografia e il significato di alcuni dipinti pastorali olandesi del XVII secolo: cfr. LORIZZO, 1997. Quanto alla possibilità che la pittura di paesaggio, quale genere figurativo consolidato, abbia a sua volta esercitato un'influenza sulla letteratura contemporanea, si torni sul caso del poeta inglese Michael Drayton (1563-1631): cfr. TREVISAN, 2013.

comporta affermare che la comparsa di alcuni temi figurativi, decisamente nuovi in relazione al panorama artistico coevo, risulta strettamente legata ai motivi ricorrenti di una tradizione poetica? È forse possibile stabilire di volta in volta dei paralleli precisi tra ciò che viene descritto nei testi e ciò che viene raffigurato nei dipinti – come accade per il soggetto delle tavolette di Previtali identificato da Gombrich –oppure il rapporto di consonanza è piuttosto da intendere nei termini di una peculiare modalità di approccio al dato naturalistico? Viene, cioè, da chiedersi in che modo e con quali aspettative gli artisti e i committenti abbiano guardato agli elementi costituitivi del genere letterario mettendoli in relazione con l'ambito figurativo. Le questioni da affrontare sono, dunque, numerose e complesse.

Per cercare una risposta esauriente a questi interrogativi, può essere utile iniziare da uno studio alquanto recente a cura di Kristin Phillips Court,[91] che, oltre ad offrire un utile resoconto bibliografico sull'argomento (oggetto di una produzione assai vasta di letteratura), propone delle riflessioni di grande interesse in merito al rapporto tra la letteratura pastorale e le sue trasposizioni nel campo del teatro e della pittura.

> Contemporary North Italian landscape painting shares with pastoral poetry a cultivated ambiguity. Tasso's presentation of the self and the poet in the figure of Aminta draws in part on pastoral painting in Venice and Ferrara, a genre of painting that, at least in Giorgione's and Titian's hands, repositions its subject in an ongoing spatial and semantic negotiation between artist and artwork, between figures and nature. In an age of ever-increasing exchange among artistic forms, we can look heuristically to contemporary North Italian painting in order to chart pastoral's complex construction of meaning [...].
>
> Following the success of Sannazaro's pastoral epic, *Arcadia*, there was a significant rise in the number of paintings of nature and pastoral scenes as artists looked increasingly beyond the Bible to poetry and literature subject matter. Paintings of pastoral subjects like Giorgione's *Tempesta* (1505) and *Concert Champêtre* (1508-1509), Dosso Dossi's many pastoral paintings and panels from 1520s, but also religious pastorals like Titian's *Noli me tangere* (1511-12) and his strikingly sensual and unadorned *Mary Magdalene* (1530-35), as well as the very late *Shepherd and Nymph* (1575) (painted after Tasso wrote *Aminta*) When poets and painters represented the 'amazing effects' of nature, whether produced by orphic animation or sublimely generated, they brought art and artifice to the fore, with the result of producing a conscious tension between fictive space and real space that left the viewer in a state of interpretive difficulty.
>
> Kristin Phillips-Court, *The Perfect Genre. Drama and Painting in Renaissance Italy*, 2011, pp. 148-149.

[91] Il volume, recensito da Giancarla Periti per «Renaissance Quarterly», ha ricevuto il premio intestato ad Aldo e Jeanne Scaglione (Modern Language Association) per la miglior pubblicazione nel campo della lingua e letteratura italiana; l'autrice è Associate Professor di Italiano presso la University of Wisconsin-Madison (USA): cfr. PHILLIPS-COURT, 2011, in particolare il cap. 4: *The interpreter's tale: Tasso's Aminta (1573)*, pp. 143-190. Per la recensione: cfr. PERITI, 2012.

I passi citati mettono in luce alcune delle caratteristiche tradizionalmente prese in considerazione dalla critica per avvicinare una certa tipologia di raffigurazione del paesaggio alla poesia pastorale: prima fra tutte, la ricerca di ambiguità, di sofisticazione, ravvisabile nell'evidenza riservata agli aspetti più artificiosi di queste ambientazioni naturalistiche: basti pensare alla figura del poeta-pastore, costruita su un'esperienza di tipo autoreferenziale (il fautore dell'opera è anche il suo principale personaggio) e su un procedimento definibile come "meta-poetico", con riferimento alla complessa stratificazione di significati che tale espediente retorico può mettere in atto. Tra gli effetti immediati di questa impostazione emerge l'instaurarsi di un'evidente tensione tra lo spazio immaginato e lo spazio reale, un contrasto che, inevitabilmente, si ripercuote sulla percezione dell'osservatore, lasciato in balia di una complessa concatenazione di messaggi. L'altra caratteristica fondamentale del genere pastorale consisterebbe, dunque, nella sua "permeabilità" interpretativa, ovvero in quel sistema di molteplici interrelazioni di natura culturale, sociale e psicologica che si instaura a partire dalla sua struttura.[92] Si tratterebbe, dunque, di un genere contraddistinto da un grado di complessità maggiore rispetto a quello della commedia, ma, al tempo stesso, capace di offrire una forma di intrattenimento più leggera di quanto non avvenga nella tragedia: esso non richiede, infatti, lo stesso grado di coinvolgimento da parte dello spettatore, libero di godere gli aspetti più dilettevoli della messinscena, pur restando consapevole dell'impossibilità di accedere al mondo rappresentato, giacché lo stato di innocenza che lo qualifica è ormai irrimediabilmente perduto. In questo senso, il dramma pastorale (in particolare il grado di compiutezza che esso raggiunge nell'opera di Tasso) rappresenta, secondo la studiosa, il «perfect genre», in quanto equilibrata sintesi tra i valori estetici dell'idillio ed i contenuti etici del genere più nobile.[93]

Quali allora le caratteristiche di un paesaggio che si connota come pastorale? Lo studio di Phillips Court affronta solo di riflesso questo punto, appoggiandosi per lo più a contributi degli anni passati, tra i quali vale la pena ricordare il saggio pubblicato da

---

[92] «By permeability I mean to indicate a number of different cultural, social, and psychological interrelationships that derive from painting's lasting cognitive structures and cultural resonance»: cfr. PHILLIPS-COURT, 2011, p. 146.
[93] PHILLIPS-COURT, 2011, p. 145.

David Rosand nel catalogo della mostra tenutasi a Washington nel 1988:[94] anzi, sarà ancor più proficuo fare riferimento all'intervento presentato dallo stesso studioso nell'ambito del convegno organizzato a conclusione di questa esposizione, giacché esso contiene le riflessioni maturate al termine di quella esperienza.[95] Rosand, infatti, dichiara di voler tornare a riflettere sulla nozione dell'attributo "pastorale," che, anche a giudicare dai punti di vista espressi in sede di recensione,[96] costituisce uno dei nodi critici più problematici e al contempo affascinanti:

> As a genre, landscape itself extends an overt invitation to the viewer to suspend disbelief and enter a notional world on the other side of the picture plane. When modified as "pastoral," landscape seems to make that invitation all the more compelling. A landscape so identified or recognized adds to its natural setting particular social and cultural values, a temporal dimension that puts its image beyond immediate reach. [...] In front of pastoral images we willingly participate in fictions that, despite their obvious conventionality, satisfy longings apparently natural to the human condition, however much denied by artifice both literary and pictorial. Willingly we ignore the art, make it transparent. Anxious to partake of an artificial nature invested with deep cultural value, we proceed right through the picture plane; [...] we willingly enter the imagined landscapes of a fictive Arcadia.
>
> But in yielding so readily to this artful nature, we may miss the very art of it [...]. In revisiting *The Pastoral Landscape* exhibition, I propose to focus on that art, on the ways in which what we may call "pastoral occasions" permit the construction of meaning in landscape. I am concerned with the degree to which pictorial representation, however ultimately based upon literary conception and inspiration, acquires its own expressive monumentum.
>
> David Rosand, *Pastoral* Topoi*: On the Construction of Meaning in Landscape*, 1992. p. 161.

Il paesaggio si potrebbe, dunque, definire pastorale quando, al di là degli elementi naturali di cui è composto, risulta connotato da valori sociali e culturali capaci di proiettarne l'immagine al di là dello scenario visibile e di sollecitare e aspettative dell'osservatore. Tale è la forza attrattiva di questi mondi idilliaci che i dati puramente formali finiscono per essere trascurati, quasi non fossero dotati di fascino e logica propri. Rosand propone, perciò, di tornare a riflettere sulla pittura, sulle modalità (e sui

---

[94] ROSAND, 1988. Tra gli altri contributi citati dalla studiosa, la quale sta prestando particolare attenzione alle letture della *Tempesta*, si incontrano il saggio di Wittkower, citato nel capitolo precedente (WITTKOWER, 1968), la celebre interpretazione di Wind sul dipinto dell'Accademia e sulle "allegorie poetiche" di Giorgione, l'articolo di Creighton Gilbert che affronta il problema del "non-soggetto", e l'intervento, forse meno noto, di Eugenio Battisti contenuto nel volume curato da Ruggero Maschio: cfr. WIND, 1968; GILBERT, 1952; BATTISTI, 1994.

[95] ROSAND, 1992 (non citato dalla Phillips Court che si limita a considerare quanto contenuto nel catalogo della mostra).

[96] Lo studioso fa riferimento alle recensioni di John Russell e Robert Hughes, uscite rispettivamente nel numero domenicale del «New York Times» e nel settimanale «Time»: cfr. RUSSELL, 1988; HUGHES, 1988.

tempi) di emancipazione del paesaggio come elemento costitutivo di un dipinto. Conviene cioè ricordare che nell'ambito figurativo il termine «pastorale», di norma, fa riferimento ad una scena ove compaiono pastori, cioè ad un momento di vita rurale rappresentato in quanto tale; le convenzioni letterarie, giocando sulla contrapposizione dei concetti di *otium* e *negotium*, avrebbero poi associato a tale nozione basilare l'idea di un mondo fatto di piaceri spontanei e innocenti, nel quale qualunque tipo di attività socio-economica è rigorosamente esclusa. La critica moderna, preoccupata di cogliere tutte le possibili implicazioni sociali ed etiche sottese a ciascuna tipologia, avrebbe portato innanzi questa linea interpretativa, con il risultato di complicare una definizione di per sé alquanto semplice (e qui tornano in mente le parole di Wittkower). Sarebbe opportuno, invece, spostare l'interesse dalle implicazioni sociali a quelle più strettamente formali, poiché il maturare di convenzioni figurative, segnate da determinate modalità di organizzazione dello spazio e di costruzione della composizione pittorica, ha un ruolo altrettanto importante nel condizionare le possibilità espressive del paesaggio.

Per indagare propriamente un soggetto di così grande fortuna, i curatori della mostra americana hanno ritenuto di dover individuare alcune sottocategorie, basate su distinzioni tematiche che consentissero di articolare le diverse possibilità espressive del genere pastorale e delle sue estensioni. Può essere agevole seguire anche in questa sede tale impostazione, stando alla quale la pittura pastorale di carattere religioso costituisce il primo caso da prendere in esame: appartengono a questo ambito sia le figure di santi isolate in un ampio contesto paesaggistico – esemplare il caso di San Girolamo –,[97] sia le scene che i testi sacri ambientano in contesti naturalistici, prima fra tutte la Natività di Gesù, così come viene narrata nel Vangelo di Luca, ovvero ambientata in una mangiatoia e salutata con grande gioia dai pastori raccoltisi intorno a quel luogo con le loro greggi. Secondo Rosand, da un punto di vista pittorico, le implicazioni pastorali di questo episodio sarebbero pienamente espresse quando,

[97] Ampiamente indagata da Erika Iervolino nelle sue connotazioni eremetiche; dal punto di vista figurativo si ricordano i casi di Giovanni Bellini (la tavola del Barber Institute di Birmingham, la predella della pala Pesaro, l'esemplare della Collezione Contini Bonacossi presso gli Uffizi, il quadretto della National Gallery di Londra e la versione, firmata e datata 1505, oggi a Washington), di Cima da Conegliano e di Lorenzo Lotto (il problematico pezzo del Louvre): cfr. IERVOLINO, 2005-2006, pp. 93-122.

seguendo la tradizione bizantina, la nascita di Cristo viene rappresentata in una caverna, parte integrante di un'ambientazione naturalistica.

Esiste un caso assai significativo in cui questo tema diventa esempio di un vero e proprio momento di vita pastorale: la cosiddetta *Natività* Allendale di Giorgione, oggi pressoché universalmente riconosciuta come opera autografa e giovanile del maestro, ma ai tempi di questa mostra, che in virtù della tematica proposta ne avrebbe dovuto rilanciare al massimo le potenzialità espressive, forse non ancora così pienamente compresa. Accompagnata da una didascalia recante un'indicazione dubbiosa accanto al nome dell'autore e una data oscillante tra 1505 e 1510, essa viene, infatti, discussa come opera generalmente attribuita a Giorgione, ma, stando ad alcune voci autorevoli, *in primis* quella di Berenson, riferibile piuttosto al giovane Tiziano.

Prima di procedere ad elencare altre tipologie di pittura pastorale, credo convenga soffermarsi su questo dipinto, che in relazione alla materia del presente capitolo viene ad assumere un ruolo decisivo. Non sarà, forse, possibile fornire un quadro esaustivo di tutti i ragionamenti avanzati dalla critica, ma sarà senz'altro utile, attraverso la vastissima letteratura dedicata al dipinto, individuare le osservazioni dedicate al paesaggio e, in termini più generali, al rapporto di Giorgione con la natura. Le ragioni dell'impostazione che intendo dare a questa analisi si fondano sulla mia personale convinzione che il paesaggio della *Natività* Allendale risponda a quel modo profondamente nuovo di guardare la natura, in particolare nei suoi valori atmosferici e cromatici, che contraddistingue le opere giovanili di Giorgione; per la sua qualità assolutamente straordinaria, credo la si debba collocare tra i più maturi raggiungimenti di questa fase, da considerarsi conclusa all'altezza della pala di Castelfranco. Intendo cioè assegnare al quadro di Washington una data approssimativamente individuabile intorno al 1499, ovvero subito prima dell'anno 1500 che, a mio avviso, rappresenta un momento di svolta, un punto di non ritorno, nell'arte di Giorgione, soprattutto per quanto riguarda la raffigurazione del paesaggio.

Non si può affrontare un ragionamento su questo dipinto, senza ripercorrerne, almeno in parte, l'affascinante storia critica, segnata, sin dai suoi esordi, da una controversa questione sollevata dal grande conoscitore di origine lituana, Bernard

Berenson.[98] Egli, infatti, alla fine dell'Ottocento, decide di assegnare un gruppo di opere, considerato stilisticamente uniforme, alla fase tarda dell'attività di Vincenzo Catena: ne fanno parte l'*Adorazione dei pastori* Bronlow (oggi al Metropolitan Museum di New York; fig. 19), il *Guerriero in adorazione della Vergine con il Bambino* della National Gallery di Londra (fig. 20), l'*Adorazione dei magi n. 1160*, che dalla collezione Miles a Leigh Court avrebbe fatto il suo ingresso nello stesso museo inglese (fig. 21), e la *Sacra Famiglia* Benson (fig. 22), entrata nelle raccolte della National Gallery di Washington come lascito Kress e, se vale la proposta di Shapley, un tempo nelle collezioni dei Gonzaga a Mantova.[99] A questa serie di dipinti la *Natività* di Washington (alla quale farò sempre riferimento in questi termini per evitare di confonderla con l'*Adorazione dei pastori* 'Bronlow,' pur consapevole del fatto che non si tratta propriamente di due sinonimi[100]), si trova associata con un punto di domanda. [101] Il trasferimento di queste opere sul nome di Catena causa un notevole scompiglio nel profilo della giovinezza di Giorgione tracciato sino a quel momento; del resto la proposta di Berenson, forse sulla scia di una precedente provocazione di Morelli, intende ottenere proprio questo effetto, rimettendo radicalmente in discussione l'immagine che del maestro di Castelfranco aveva dato Cavalcaselle nella sua *History*,[102] un'immagine, forse, recepita come troppo ingombrante per un pittore il cui catalogo era fortemente penalizzato dalla mancanza di opere firmate. Lo storico dell'arte

---

[98] BERENSON, 1894 e 1895.

[99] SHAPLEY, 1979, I, pp. 211-213.

[100] Lo sottolinea Adriano Mariuz, in un bellissimo saggio, segnalatomi da Alessandra Pattanaro, dedicato al tema dell'*Adorazione dei pastori*; il testo contiene anche una splendida descrizione del dipinto di Giorgione: cfr. MARIUZ, 2010, p. 7 e sgg.

[101] Al tempo della proposta di Berenson, il dipinto è di proprietà della famiglia Beaumont di Bretton Hall, ma inizialmente la sua provenienza si lega al nome del più prestigioso collezionista di epoca napoleonica, il cardinale Joseph Fesch (1763-1839): il quadro compare infatti nel catalogo del 1841 (cfr. *Catalogue des tableaux* [...], p. 32, n. 644) e in quello della vendita tenuta presso Palazzo Ricci, a Roma, il 17 e il 18 marzo 1845 (cfr. *Galerie de feu S. E. la Cardinal Fesch*, pp. 192-193, n. 874). Due anni dopo, l'11 giugno 1847, lo si rintraccia a Londra tra i beni di Claudius Tarral battuti all'asta da Christie's (cfr. Tarral sale, n. 55). È a questo punto che la storia della *Natività* si intreccia con quella della famiglia Beaumont di Bretton Hall, nello Yorkshire: ne entra in possesso Thomas Wentworth (1792 – 1848), discusso personaggio nella storia del Parlamento inglese, che la lascia in eredità al figlio Wentworth Blackett (1829 – 1907), primo barone Allendale, e così passa di generazione in generazione fino a quando, il 3 agosto del 1937, la acquistano i Duveen Brothers, che l'anno successivo la cedono alla Samuel Kress Foundation di New York, la quale a sua volta la dona nel 1939 alla National Gallery di Washington.

[102] CROWE, CAVALCASELLE, 1871, pp. 9-10.

italiano non mostrava alcuna esitazione nel proclamare la statura di Giorgione pari a quella di Raffaello e nel riconoscere l'importanza del suo ruolo in relazione alle esperienze del giovane Tiziano; le ripercussioni dell'influenza di Giorgione sull'allievo avrebbero, infatti, nella sua prospettiva, lo stesso peso del memorabile incontro tra Antonello e Giovanni Bellini. Che il maestro di Castelfranco avesse dato origine ad una scuola di grande rilievo è, d'altronde, opinione condivisa anche da Berenson, il quale, tuttavia, enfatizzando il ruolo di questo fenomeno, finisce per togliere al maestro alcune squisite primizie della sua produzione, collocandole molto avanti negli anni. La ricostruzione prospettata da Cavalcaselle presenta, invece, come opere giovanili, assai vicine alla pala di Castelfranco (datata 1504), le due tavolette degli Uffizi (figg. 22 – 23), la *Natività* Allendale e l'*Adorazione dei Magi* della National Gallery di Londra; un gruppo compatto e, forse, ipotizza lo studioso, identificabile con la tipologia descritta da Vasari.[103]

Si può facilmente comprendere, dunque, che il trasferimento all'attività tarda di Vincenzo Catena travisa completamente la cronologia di queste opere, tanto che un'altra voce autorevole, quella di Georg Gronau, decide di prendere posizione nell'acceso dibattito: recensendo l'esposizione di arte veneziana presso la New Gallery, egli ha modo di riflettere sul profilo di questo pittore, stupendamente rappresentato in mostra da un nutrito gruppo di dipinti, l'analisi ravvicinata dei quali lo porta a concludere che se l'*Adorazione* Bronlow, tradizionalmente assegnata a Giovanni Bellini, può essere con buona ragione riconosciuta come opera autografa di Catena,[104] il gruppetto messo insieme da Berenson a partire da questo quadro si distingue, pur nella sua compattezza, per una cifra stilistica diversa. In virtù di questo scarto, Gronau ritiene di dover ancorare tali opere all'inizio del secolo e, non sembrandogli prevalente né l'influenza di Catena né quella di Giorgione, decide di propendere per un maestro anonimo.[105] Tale scelta avrà non poche conseguenze nel difficile percorso di

---

[103] «Whether we are justified in classing all these pictures amongst those which Vasari describes generically as Giorgione's compositions of "our Lady" is a question worthy of consideration»: cfr. ID., pp. 10-11.

[104] Proposta già stata avanzata da Claude Phillips in occasione della mostra presso la Royal Academy, dove il dipinto era apparso con il tradizionale riferimento a Bellini: cfr. PHILLIPS, 1893, p. 227.

[105] Meritano di essere ricordate le osservazioni di Gronau: «La grande affinité entre ce groupe de trois tableaux [*Adorazione dei pastori* Beaumont, *Adorazione dei magi* della National Gallery di Londra, *Sacra*

ricostruzione del catalogo giorgionesco: la proposta di riferire questi dipinti ad un «Master of the Beaumont *Adoration*» scatena, infatti, di lì a breve, la reazione di Cook. Stigmatizzando con ironia la sempre più diffusa tendenza al ricorso di etichette anonime, lo studioso inglese afferma che tale soluzione risulta quanto mai inappropriata al caso in questione, giacché non ci sarebbe alcuna plausibile ragione per negare il gruppo alla mano di Giorgione:

> No, this is no question of compromise, of the dragging to light some hitherto unknown genius whose identity has long been merged in that of bigger men, but it is the recognition of the fact that the greater comprises the less. Admitting, as we may, that these three pictures are inferior in "depth, significance, cohesion, and poetry" (!) to the Castelfranco "Madonna", there is nothing to show that they are not characteristic of Giorgione, that they do not form a part of a consistent whole.
>
> Cook, *Giorgione*, 1900, p. 21.

Le parole di Cook, a dispetto dei toni decisi, non dirimono affatto la questione, che si avvia a diventare una delle vicende più controverse nella storia critica di Giorgione. Solo Justi e Cust mostrano, infatti, di condividere quel parere, mentre Gronau, in un articolo del 1908, ribadisce con forza l'idea del maestro anonimo, dotando il gruppo, come già proposto da Ffoulkes,[106] di un ulteriore componente: la veneziana *Sacra Conversazione n.70* (figg. 24, 25, 26).[107] Nel frattempo, riprende vigore anche l'ipotesi originaria in favore di Catena: la sostengono Schmidt, Fogolari, Borenius, Lionello Venturi e, ancora una volta, Berenson, nel profilo redatto all'interno del volume edito nel 1916:[108] in questa sede egli si preoccupa anche di sciogliere il punto di domanda

---

Famiglia Benson] et l'*Adoration* du comte Bronlow est indéniable: nous relevons néanmoins des differences qui nous font hésiter à accepter le nom de Catena. Le sentiment de l'artiste qui a créé ces trois tableaux nous parait plus raffiné. Tandis que les figures de Catena sont souvent un peu grossières et lourdes, celles de ces trois œuvres sont petites, de traits moelleux, grâce à une touche qui aime à effacer les contours au lieu de les accuser. Les ombres qui entourent les yeux et la bouche contributent encore à cet effet. Le type de la Vierge, qui se répète chez Catena sans beaucoup de changement, est ici très différent, ainsi que la facture des étoffes, où l'on cherche en vain ces petits plis qui leur donnent l'aspect du satin. Nous sommes donc porté à attribuer ces trois tableaux à un maître qui s'est insipiré à la fois de Catena et de Giorgione, et dont le nom nous est inconnu, quoiqu'il se place parmi les artistes vénitiens les plus attrayants, au commencement du XVI[e] siècle»: cfr. GRONAU, 1895, p. 262.

[106] FFOULKES, 1895.

[107] GRONAU, 1908, pp. 508-509.

[108] SCHMIDT, 1908, p. 117; FOGOLARI, 1910, pp. 11-12; BORENIUS, 1912, p. 11 (nota 1); VENTURI, 1913, pp. 229-231; BERENSON, 1916, p. 237. Va detto che Borenius, assai cauto nel proporre l'attribuzione a Catena, dopo solo due anni, approntando il catalogo della collezione Benson, aderisce al partito che sostiene l'autografia giorgionesca: cfr. BORENIUS, 1914, pp. 167-168, n. 83. Il parere di Fogolari è forse il meno noto di questo gruppo, poiché si trova espresso, un po' tra le righe, all'interno di un discorso dedicato alla stima fatta da Paris Bordone di alcuni dipinti di proprietà Grimani alla metà del

precedentemente associato alla *Natività* Allendale, che ora viene giudicata di altra mano.[109] L'esposizione del dipinto alla mostra organizzata presso il *Burlington Fine Arts Club* nel 1912 offre lo spazio per un'ulteriore proposta avanzata da Roger Fry, il quale nella lunga recensione tenta di assegnare il dipinto a Giovanni Cariani.[110]

In questo contrastato scenario, risultano assai significativi i pareri favorevoli al riconoscimento dell'autografia giorgionesca espressi da Richard Norton, in un'importante raccolta di saggi dedicati prioritariamente a Bernini,[111] e da Detlev Von Hadeln, nel ponderoso studio sul disegno veneziano.[112] A segnare la svolta definitiva in questa lunga e complessa vicenda è, tuttavia, l'intervento di Roberto Longhi, che, nella sua *Cartella Tizianesca*, riporta l'intero gruppo (compresa la *Sacra Conversazione n.70* delle Gallerie dell'Accademia) sotto il nome di Giorgione e all'altezza della pala di Castelfranco, datata intorno al 1505.[113] La forza dell'intuito di Longhi illumina gradualmente il resto della critica, anche se pesano, specialmente nel caso del quadro Allendale, i mancati consensi di Hourticq e Richter, nonché la sconcertante bocciatura da parte di Kenneth Clark, il quale declassa la *Natività* ad uno dei numerosi *pasticci* prodotti dalle botteghe veneziane (salta fuori il nome di Polidoro Lanzani).[114] Più pacato, anche se altrettanto difficile da comprendere, il parere dell'altro studioso inglese menzionato pocanzi, George Martin Richter, il quale, dopo aver visto il dipinto esposto alla mostra del 1930, decide di separarne il destino da quello degli altri storici componenti del gruppo: nella monografia del 1937 la *Natività* Allendale viene , infatti,

---

Cinquecento. Egli riconosce che il quadro Allendale è ispirato al «nuovo dolcissimo sentimento naturale del divino giovane di Castelfranco; ma esso si era trasfuso così vivo in tanti discepoli, che, non solo oggi, ma anche nel cinquecento e da buoni conoscitori, si potevano credere diretti raggi di quel sole sfolgorante quei che non ne erano invece che riflessi luminosi».

[109] Parere laconicamente espresso in nota: cfr. BERENSON, 1916, p. 256.

[110] «The opportunity for a careful examination of Lord Allendale's Nativity convinced me that the attribution to Giorgione cannot be substantiated, and the examination of the forms, particularly of the landscape and the foliage in the foreground, leaves little doubt in my mind that it is by Cariani, but a detailed proof of this would require the comparison of numerous illustrations»: cfr. FRY, 1912, p. 96.

[111] Pur riconoscendo la problematicità della questione, Norton si mostra propenso a ritenere valide le conclusioni di Crowe e Cavalcaselle: cfr. NORTON, 1914, p. 172.

[112] In una breve nota dedicata al foglio di Windsor, lo studioso si dichiara contrario a riconoscervi la mano di Giorgione, che invece ravvisa nell'esecuzione del quadro di Washington: cfr. VON HADELN, 1925, p. 32.

[113] LONGHI, 1927.

[114] CLARK, 1929-1930, pp. 137 e sgg. Suppongo che all'altezza del 1942 lo studioso non abbia cambiato idea, giacché nel volume dedicato al paesaggio non si fa cenno, né nel testo né nelle tavole, al dipinto Allendale: cfr. CLARK, 1942.

espunta dal catalogo di Giorgione, per essere qualificata come opera di un seguace di Giovanni Bellini. Tale presa di posizione può essere perdonata facilmente avendo l'occasione di mettere gli occhi su uno scambio di lettere indirizzate dallo studioso a Lord Duveen e a Mr Kress, poco tempo dopo l'uscita del suo volume; credo meriti davvero riportarne il contenuto, giacché esse costituiscono la testimonianza più genuina e spontanea di un commovente abbandono al fascino del pittore, successivamente ufficializzato da un articolo del 1942, significativamente intitolato *Lost and Rediscovered works by Giorgione*:[115]

I want to thank you for showing me the Allendale Adoration again. I have not seen it since the Italian exhibition in 1930. During the last year I have devoted quite a lot of thought to this picture, and I began to realize, how closely it is connected with the authentic Giorgiones. Now that I have examined the picture again, I feel convinced, that it must be attributed to Giorgione himself. If a second edition of my book should become necessary, I will include it in the list of authentic Giorgiones and will illustrate it on a double page. The Adoration is of course still very Bellinesque and doubtless an early work, however, the independent genius of Giorgione manifests itself clearly. It is a characteristic Giorgione. I think it must be ranked among the most important works of the master, and – as far as I can judge – it is one of the few Giorgione's, which have been executed completely by the master himself.

George M. Richter to Lord Duveen, NGA *Curatorial files*, re: no. 509.

I enjoyed seeing again the Giorgione at Mr. Pichetto's studio. This painting is in my humble opinion not only the most important Giorgione which has come to the States but one of the finest and most delightful paintings in existence. I may be partial, but I do not mind saying that Piero della Francesca and Giorgione are the greatest painters who ever lived and I want to congratulate you upon securing this outstanding work for yourself and for America.

George M. Richter, Extract from a letter of March 19, 1939 from Dr Richter, to Mr Kress
NGA *Curatorial files*

I ricchissimi *curatorial files* della National Gallery di Washington consentono di seguire con ordine il maturare di nuovi consensi in questo giro d'anni, coadiuvato dalla pulitura del dipinto e dalla possibilità di esaminarne le analisi radiografiche:[116] nel 1937

[115] RICHTER, 1942.

[116] Vorrei richiamare l'attenzione del lettore su questo intervento di pulitura, che sembra aver avuto un ruolo davvero importante nella chiarificazione del problema attributivo; così infatti si esprime a riguardo August L. Mayer, ricordando l'impressione che il dipinto gli aveva fatto alla mostra del 1930: «When I saw it at the Italian Exhibition at Burlington House in 1930, I came to the conclusione that it would not be possible to arrive at any definite solution of the problem until the picture was cleaned. I have recently had the occasione of examining the picture again, this time after the removal of dark varnish which had obscured it for some generations, and I have definitely come to the conclusion that the picture is by Giorgione, an early work, very fine and one of the few paintings really finished by the Master which have been preserved to these times»: cfr. Mayer, Paris, 14.X.1937, NGA *Curatorial files*. Mi domando se anche per Gronau, stranamente silente riguardo alle esposizioni del 1912 e del 1930, non sia stato risolutivo vedere il dipinto successivamente a questa pulitura avvenuta a ridosso dell'articolo che testimonia il suo cambio di rotta.

le comunicazioni dattiloscritte redatte da August L. Mayer, Georg Swarzenski e Lionello Venturi, sulle quali sarà opportuno ritornare per le osservazioni riservate al paesaggio, proclamano con entusiasmo l'autografia giorgionesca e la straordinaria qualità dell'opera; nel dicembre 1938 Duncan Phillips scioglie le riserve mostrate nel volume dell'anno precedente, congratulandosi con Samuel Kress per l'acquisto di quello che ora gli appare uno dei maggiori capolavori esistenti al mondo;[117] entusiasmo condiviso, l'anno successivo, da Fiocco, Longhi e Suida, il quale, nel celebre articolo del 1935, già si era espresso chiaramente in favore dell'autografia giorgionesca;[118] resta, invece, incerto Adolfo Venturi, mentre Berenson si dice convinto, in ultima battuta (gli *Elenchi* degli anni Trenta mostrandosi ancora alquanto reticenti) che possa trattarsi della prima opera di Tiziano. La sua presa di posizione, parzialmente ribadita negli *Elenchi* del 1957,[119] passa alla storia per aver causato la brusca rottura dei rapporti con Duveen;[120] pur non rimanendo del tutto isolata, giacché sembra subirne il fascino Shapley, il quale, in un articolo del 1955 dedicato alla *Sacra Famiglia* Benson, osserva,

---

[117] Nel celebre studio intitolato *The Leadership of Giorgione*, lo studioso assegna l'opera al maestro di Castefranco ed ad uno sconosciuto assistente di Giovanni Bellini (cfr. nota successiva): PHILLIPS, 1937, pp. 37 e ssg.

[118] Tutte queste opinioni provengono da annotazioni trascritte sui versi delle fotografie. In una precedente comunicazione Phillips si rammaricava di non aver potuto vedere il dipinto pulito prima dell'uscita del suo libro: «if I had, I would not have conjured up that anonymous Bellini assistant of my conjecture to explain the Holy Family in front of the cave. I still see that Bellini pupil however, working in Giorgione's studio in the Benson Holy Family and using the same models for the Mary and Joseph»; una confessione spontanea che rende ancor più significativo l'entusiasmo espresso nella lettera indirizzata a Kress e che, dal mio punto di vista, rende necessario riservare al corpo principale del testo quella comunicazione, piuttosto che l'idea originaria (che, credo, debba essere riportata nel volume sul collezionismo edito nel 1926). Longhi, invece, dichiarando di aver avuto modo di studiare attentamente il dipinto nel 1928, quando si trovava nella collezione di Lord Allendale a Londra, e di aver prodotto allora,su richiesta del proprietario, una lettera nella quale esprimeva la propria convinzione che si trattasse di una capolavoro di Giorgione, afferma a dieci anni distanza di non aver mutato opinione e di considerare questa *Natività* l'opera più importante per comprendere la giovinezza del pittore: «I assume in fact that Giorgione painted it about 1500, under the influence of Giovanni Bellini». Nei *files* del museo è stato possibile rintracciare anche un lungo dattiloscritto di Suida, datato ottobre 1937, sul quale vorrei tornare in seguito.

[119] La *Natività* Allendale si trova listata tra le opere di Giorgione, ma con l'indicazione che Tiziano sarebbe intervenuto nella figura della Vergine e nel paesaggio: cfr. BERENSON, 1957, I, p. 85.

[120] La vicenda ha avuto larga risonanza: se ne incontrano gli echi in una nota pubblicata nel «Time», il 6 settembre 1968, che oltre a riepilogare per sommi capi la travagliata vicenda critica del dipinto Allendale, sottolinea l'importanza della pulitura effettuata nel 1937: «Not until *The Adoration* was cleaned in 1937 did Duveen find an expert, August L. Mayer, who identified it as a genuine Giorgione. [...] With that, Samuel H. Kress bought the painting. Was Berenson wrong? Perhaps. In later years, even he grudgingly admitted that the painting had been done "in part" by Giorgione. But he refused to yield on his main point that "it was probably finished by Titian"».

a seguito del restauro dell'*Adorazione dei Magi* di Londra, che la *Natività* Allendale si presenta, a confronto, come un lavoro assai più maturo, non riferibile alla giovinezza di Giorgione, ma piuttosto compatibile con un intervento finale del giovane Tiziano, parere poi smentito nella scheda dedicata al dipinto nel catalogo del museo.[121] Intanto Gronau, all'altezza del celebre contributo del 1938, si convince finalmente a far confluire il suo «Allendale Master» nel catalogo di Giorgione, collocando l'intero gruppo di opere raccolte intorno al quadro di Washington poco dopo il 1500.[122]

Gli anni del dopoguerra vedono un assestamento pressoché definitivo del profilo giovanile del pittore: a partire dalla monografia di Antonio Morassi, accanto ai dipinti discussi finora e alle due tavolette degli Uffizi compare, quale ulteriore imprescindibile punto di riferimento, la *Giuditta* oggi all'Ermitage (fig. 27). Inutile elencare ora tutti i consensi raccolti da questa impostazione, poiché ci sarà modo di tornarvi nel corso dei ragionamenti sulla cronologia del dipinto, oggi non così unanimemente condivisa dalla critica.[123] Conviene per adesso segnalare due questioni: la prima riguarda l'identificazione del quadro Allendale con la *Notte* avidamente ricercata da Isabella d'Este alla morte del pittore, ipotesi ancora perseguita da molti studiosi, nonostante i Tietze, in un articolo del 1949, ne avessero evidenziato i punti deboli;[124] in secondo luogo, il fugace ritorno sull'attribuzione a Tiziano avvallato da Freedberg, Waterhouse e Rearick.[125]

Mi sembra opportuno, a questo punto, tornare al tema centrale del capitolo, proponendo una riflessione mirata sul paesaggio, che concordemente costituisce l'aspetto più affascinante di questo dipinto.[126] La prima questione da affrontare credo

---

[121] SHAPLEY, 1955 e 1979.
[122] GRONAU, 1938.
[123] I più recenti contributi riconoscono unanimemente il rapporto con la pala di Castelfranco, ma per ANDERSON (1996), ELLER (2007) e Dal POZZOLO (2009) la *Natività* dovrebbe collocarsi subito dopo di essa, intorno al 1505; PIGNATTI-PEDROCCO (1999) e LUCCO (2006) ribadiscono, invece, l'appartenenza al gruppo più giovanile, con una datazione vicina all'anno 1500.
[124] TIETZE, TIETZE-CONRAT, 1949.
[125] FREEDBERG, 1971, p. 137; WATERHOUSE, 1974, p. 11 e sgg. In un contributo del 1993 Freedberg ritorna sulla questione, ribadendo l'attribuzione al giovane Tiziano: cfr. FREEDBERG, 1993.
[126] Esemplari in tal senso le parole di Swarzenski: «It is not even exaggerated to see in this pious idyll the most artistic, the most richly composed and the most finely executed landscape of the Master who is the true discoverer of modern landscape painting»: cfr. Georg Swarzensky, NGA *Curatorial files*, October 1937.

consista nel problematico confronto con Giovanni Bellini: attraversando le descrizioni offerte dalla letteratura giorgionesca si nota, infatti, l'utilizzo assai frequente, soprattutto da parte dei primi conoscitori, dell'attributo "belliniano" accostato a prove giovanili quali la *Prova del fuoco* degli Uffizi, la *Sacra Famiglia* Benson e, appunto, la *Natività* Allendale; così Cavalcaselle, Cook, A. Venturi, Phillips, Gronau, lo stesso Richter (nella monografia del 1937) e Fiocco, per riprendere nomi ora divenuti assai familiari. Belliniano può essere detto l'impianto della composizione, ma in alcuni casi anche il paesaggio.

Il primo a staccarsi nettamente da questa tradizione, che del resto fa eco a quanto riferito da Vasari sugli inizi del pittore, è, se non erro, Suida, il quale sottolinea la peculiarità della cifra stilistica di Giorgione rispetto a quanto offerto dal coevo panorama artistico veneziano.[127] Per comprendere appieno il valore di questo scarto, sarebbe proficuo, secondo lo studioso, guardare alla produzione di un oltramontano, Martin Schongauer (figg. 28, 29), in particolare alle sue stampe: solo attraverso confronti di questo tipo si può spiegare l'andamento spigoloso delle pieghe nel panneggio ai piedi della *Vergine* Benson (fig. 30) o la caratteristica siepe di rami di salice intrecciati, posta ad ornamento della grotta che compare nella *Natività* Allendale; invano si cercherebbe, infatti, un riscontro analogo nelle pitture veneziane del Quattrocento. La presenza di una componente nordica sarebbe stata presto avvertita anche da altri: Paola della Pergola, nella monografia del 1955, mette in rapporto la posa della Vergine, inginocchiata presso il Bambino, con le stampe di Schongauer, mentre nelle figure dei pastori intravede il valore di una realizzazione plastica determinata non per virtù del disegno – qui pressoché inesistente – ma attraverso quella particolare conquista giorgionesca, che noi oggi definiamo sintesi di *armoghé* e *tònos* e che Giorgione avrebbe maturato grazie alle suggestioni dell'insegnamento leonardesco.[128]

L'influenza del grande artista toscano, documentato a Venezia nel 1500, è un altro degli elementi chiamati in causa dalla critica per spiegare la peculiarità delle

---

[127] SUIDA, 1935 e 1954.
[128] DELLA PERGOLA, 1955, pp. 28-29.

opere giorgionesche: sulla scorta delle riflessioni proposte da Hourticq, Coletti ne sottolinea l'importanza in relazione alla svolta più significativa del pittore: grazie alle indagini di Leonardo e alle sue ricerche di sintesi pittorica, Giorgione avrebbe, infatti, maturato la capacità di rappresentare i vicini come lontani, vale a dire svuotati dal peso della tattilità e risolti in termini di puro colore. Parlando della *Natività* 'Allendale,' egli fa riferimento a questo sentimento poetico della lontananza, invitando, inoltre, l'osservatore ad ammirare «l'intenso leonardismo della flora» (figg. 31, 32).[129] Coletti è, del resto, uno dei primi a cercare di esprimere, con osservazioni suggestive e puntuali, il diverso modo con cui Bellini e Giorgione rappresentano il paesaggio:

> Gli sfondi paesistici di Giambellino, e specialmente nella maturità, e là dove tanto preponderante nel quadro, da diventarne quasi essi il soggetto (per esempio il *San Francesco* Frick, l'*Allegoria sacra* degli Uffizi), stupendi per fertilità di invenzioni, per ricchezza e varietà di episodi, lasciano tuttavia qua e là scoperte le cuciture. Lo sfoggio di "bellezze naturali agresti" da parte di questo lagunare che deve averle conosciute solo relativamente tardi, dopo esser vissuto da bambino nella sua città di pietre, tra acque e cielo fermi, è tale da rasentare quasi talvolta il compiacimento erudito, sicché non si può non avvertire un alcunché di "fatto", di "composto", di "appreso"; quasi una antologia sapiente di brani elettissimi, che tuttavia non formano un poema; una scelta di magnifici veri particolari che tuttavia non si sommano in una verità d'insieme.
>
> Giorgione, terrafermiero di campagna, vide, fin da quando i suoi occhi cominciarono a vedere, il gran cielo, mutevole dalla calma assolata alla furia temporalesca, sopra la distesa di campi e dei prati; il frastaglio degli alberi frondosi, i recessi d'ombra nei boschi o sotto i ponticelli, il pigro e tortuoso discorrer dell'acque sorgive tra l'erbe, o lungo vecchie mura, l'ondeggiar delle colline chiomate, e lontano le ossute schiene dei monti. Spettacoli talmente familiari all'uomo [...] da apparire all'artista come l'elementare modo di essere delle cose, e da imprimersi alla sua fantasia non tanto come dati di fatto esteriori, quanto come forza normativa interna. Ed ecco allora i paesaggi copiosamente inventati da codesta fantasia – e son ancor tutti ancor più inventati di quelli di Giambellino – improntarsi di una così intensa e coerente verità d'insieme, di una così organica unità, da apparire davvero "nati" spontaneamente, anche se poi i singolari particolari ci possano riuscire meno fedeli di quelli di Giambellino; più stravaganti ed esotici perfino.
>
> Coletti, *Giorgione*, 1955, pp. 26-27.

Anche laddove il paesaggio diventa il protagonista indiscusso della rappresentazione, in Bellini esso è sempre costruito a partire da un accumulo di dettagli inseriti in un telaio spaziale ben calibrato: lo si vede bene nel *San Francesco* Frick, come si è cercato di argomentare nel capitolo introduttivo, ma anche nella più tarda *Madonna del prato*, a confronto con la quale, il fondale e il cielo della *Prova del fuoco* sembrano avere davvero poco di belliniano (assai suggestivo il confronto tra le nuvole, aeree e vaporose in Giorgione laddove, invece, in Bellini, mantengono una consistenza più materica).

---

[129] COLETTI, 1955, p. 38.

Ciò che colpisce dei paesaggi di Giorgione, e in particolare di quello della *Natività* 'Allendale,' consiste, io credo, nella straordinaria capacità di esprimere la bellezza della natura attraverso squisiti dettagli che si armonizzano magnificamente in una visione d'insieme dotata di un'organicità propria: basti osservare il cespuglio rigoglioso, descritto foglia per foglia, accanto al ceppo nell'angolo in basso a sinistra, o lo stupendo rivolo d'acqua trasparente che scaturisce dalle rocce (fig. 33), di una freschezza quasi tangibile. Sembra esserci un profondo rispetto, quasi un desiderio di contemplazione verso questa natura: ma si tratta di una contemplazione priva di interferenze di carattere simbolico, in alcun modo piegata alle esigenze allegoriche; il dipinto di Washington, con la sua ricchezza di dettagli e colori, rappresenta il manifesto di una natura che viene lasciata pienamente goduta dall'occhio e dalla mente dell'osservatore. Nell'ampiezza di questo respiro, che sullo sfondo si apre sulla magnifica veduta di una costa sabbiosa lambita dalle acque, il pittore trova lo spazio per sperimentare un delicato equilibrio compositivo giocato, per la prima volta, su esiti che si avvicinano a quella sintesi fra *armoghè* e *tònos* sulla quale si fonda il dipingere moderno. Non è ancora la legatura che contraddistingue la pala di Castelfranco, né la si può avvicinare agli esiti della *Tempesta*: anzi, proprio dal confronto con alcuni particolari del dipinto veneziano si percepisce la distanza che il pittore deve ancora percorrere, laddove nella *Natività* persiste un certo gusto "fiammingo", tipico delle prove più giovanili, ma si ravvisano anche elementi di modernità, che fanno pensare ad un pittore già emancipatosi dalla "timidezza" dell'esordiente. In questo delicatissimo connubio consiste tutta la problematicità del quadro, intelligentemente riconosciuta dai Tietze, nel già citato articolo del 1949, che tuttavia per risolverla giungevano ad una conclusione non condivisibile:[130] molto dipende, cioè, dalla percezione degli elementi di modernità a scapito di quelli tradizionali, un difficile equilibrio che inevitabilmente si ripercuote non solo sull'analisi stilistica del dipinto ma anche sulla sua cronologia.

---

[130] «The main reason the painting called forth such divergent reactions seems to be the unmitigated contrast of old and new stylistic elements. Some critics have emphasized the old, Bellinesque, trends and have therefore ascribed the picture to a follower of Bellini who would have adapted these traditional elements to the modern trends of his day. For others the new tendencies predominate, and since the old cannot be entirely denied, they consider the painting a juvenile production of Bellini's pupil, Giorgione, and in cases where the new seems still more decisive to them, a painting begun by Giorgione and finished by Titian»: cfr. TIETZE, TIETZE-CONRAT, 1949.

La critica ha continuato ad oscillare tra questi orientamenti – retaggio belliniano da una parte, suggestioni nordiche o leonardesche dall'altra – finché non si è ritenuto di dover compiere uno sforzo ulteriore per riconoscere in modo più preciso gli orizzonti culturali del giovane Giorgione. Il primo ad attuare un' operazione di questo tipo è Alessandro Ballarin, in occasione del suo intervento al convegno di Castelfranco del 1978; vorrei qui ricordare le parole dello studioso:

> La formazione di Giorgione ha le sue radici in una serie di fatti che, estranei alla tradizione pittorica lagunare dell'ultimo quarto del Quattrocento, sembrano essersi dati appuntamento a Venezia attorno alla metà dell'ultimo decennio del secolo. I fatti a cui mi riferisco sono i seguenti: le presenze del Perugino a Venezia nel 1494, nel 1495 e con tutta probabilità nel 1497, il soggiorno di Dürer fra l'autunno del 1494 e la primavera del 1495, la circolazione dei dipinti di Bosch, come il *Trittico del Martirio di S. Giulia* e il *Trittico degli Eremiti*, se non addirittura, come io credo, la presenza dello stesso maestro neerlandese, che potrebbe aver eseguito a Venezia questi due trittici ad un tempo che, per ragioni inerenti alla cronologia delle opere e alla documentazione biografica dell'artista, potrebbe fissarsi attorno, e comunque non oltre, il 1495. Il 1495 poteva essere un anno decisivo per la formazione di un pittore veneziano che avesse allora diciassette anni e, se non altro per questo, non potesse parteggiare quella che ancora in quegli anni doveva apparire la certezza incrollabile del vecchio Bellini di un rinnovamento pressoché perenne nel solco della tradizione prospettica quattrocentesca. E difatti fu un anno decisivo per Giorgione.
>
> Ballarin, *Una nuova prospettiva su Giorgione* [...], 1979, p. 227.

Come non subire il fascino di questa immagine che ritrae un giovanissimo pittore, approdato in una delle più importanti e prestigiose città d'arte per apprendere al meglio i segreti del mestiere, e improvvisamente travolto da quelle che ai suoi occhi di scolaro diciassettenne dovevano apparire ammalianti trasgressioni? L'eco della sfida generazionale forse non risulterà credibile a tutti, non essendo fondato su alcuna evidenza storica, ma la sorprendente audacia mostrata da Giorgione nel divergere dalla tradizione prospettica quattrocentesca, proponendo soluzioni figurative radicalmente nuove, merita di essere spiegata al di là di un innato, straordinario, talento; i primi documenti a dover essere presi in esame, in questo senso, sono le opere stesse.

Già nel 1969 Terisio Pignatti, nel corredo fotografico alla sua monografia, istituiva un innegabile rapporto tra le masse degli alberi visibili nelle tavole degli Uffizi e l'*Ercole* di Dürer (figg. 34, 35), incisione per solito datata tra 1498 e 1499, ma sicuramente costruita a partire da disegni realizzati in Italia, durante il soggiorno di cui si è parlato: basti come esempio il foglio di Amburgo del 1494. Credo che tale parallelismo risulti ancora oggi molto convincente, quelle chiome ricche di fogliame e

mosse dal vento mai apparse sinora in dipinti di Bellini o di Cima da Conegliano, altro sommo poeta della pittura di paesaggio. Che il maestro di Norimberga avesse una particolare sensibilità per la natura, e per una natura che oseremmo definire selvaggia, nel senso di totalmente spontanea e priva degli effetti dovuti all'intervento dell'uomo, è dimostrato dai numerosi e assai celebri acquerelli realizzati in diverse tappe del suo viaggio. Osservando queste prove su carta, che Dürer certamente portava con sé nei suoi spostamenti, si ha subito l'impressione di essere di fronte a testimonianze in presa diretta di un nuovo modo di osservare non solo la vegetazione – gli alberi dai tronchi nodosi, i cespugli e le piante fiorite che crescono tra le rocce – , ma anche i cieli e gli specchi d'acqua, oggetto di studio per via della loro capacità di riflettere la luce e i colori. I manti celesti, tersi e smaltati, di Giovanni Bellini sono quanto mai lontani dalle nuvole bluastre, cariche di pioggia, che sorvolano il laghetto sul quale è affacciata la capanna di un pescatore; e così pure gli alberi sottili come giunchi, appena decorati da qualche esile foglia, visti sullo sfondo della *Madonna del prato* (fig. 36), sembrano letteralmente appartenere ad un altro mondo, rispetto agli abeti appuntiti e color del bosco, che si stagliano irsuti sulle sponde di un lago.

Il giovane Giorgione subisce evidentemente il fascino di questo mondo, come dimostra la pressoché totale immersione nel paesaggio che contraddistingue l'*Omaggio al poeta* (fig. 37, 39), sorta di manifesto contro le regole della civiltà prospettica, provocatoriamente dissimulate attraverso il basamento su cui poggia il trono del poeta, posto di scorcio nell'ambito di una radura che, occupando tutta la scena con la sua ricca vegetazione, annulla qualsiasi possibile effetto di profondità spaziale; il confronto con il *Congedo degli ambasciatori* dipinto da Carpaccio (fig. 38), il cui linguaggio sembra essere riecheggiato in alcune figure, offre, tuttavia, l'opportunità di valutare la distanza tra le due scelte compositive. Nelle espressioni dei personaggi e nell'inserimento di bizzarre presenze zoologiche (il pavone appollaiato su un ramo, il ghepardo, annoiato, che si lecca una zampa), si avvertono, inoltre, quegli accenti *naïve* tipici delle prove giovanili, che in parte si ritrovano nei volti dei personaggi raccolti intorno al Mosè della *Prova del fuoco.*

Per spiegare le intonazioni alquanto caricaturali di queste teste, Alessandro Ballarin suggerisce, nel succitato intervento del 1978, di confrontarle con qualche dettaglio tratto dai quadri di Hieronimus Bosch: non solo dal trittico raffigurante il *Martirio di santa Giulia*, ma anche da esempi più antichi, quali l'*Ecce homo* di Francoforte (figg. 40, 41). Da tali raffronti si dovrebbe ricavare un'importante conferma: il Bosch da prendere in considerazione accanto a Giorgione non è quello dei trittici di Lisbona o di Vienna (o, in generale, dell'iconografia più nota), ma è un Bosch più antico; il dipinto di Francoforte testimonia, infatti, l'inizio di una crisi neogotica che interessa gli anni compresi tra il 1485 e il 1490 e che sembra avere interessanti ripercussioni sul fronte veneziano e in particolare sul giovane pittore venuto da Castelfranco. Ancora una volta mi sento in dovere di ricorrere alle parole dello studioso:

> Attaccata su due fronti, la civiltà prospettica di Bellini e di Carpaccio può dirsi ormai superata, almeno agli occhi del giovanissimo Giorgione. È la crisi, anche a Venezia, dove pareva essersi rifugiata l'eredità di Piero e di Antonello, di quella civiltà, e l'aprirsi di una fase di transizione che storicamente si colloca fra quella crisi e l'affermazione del classicismo: è una fase che potremmo chiamare di protoclassicismo, una fase per eccellenza sperimentale e che proprio per questo suo sperimentalismo si distingue dal classicismo normativo di primo Cinquecento. La natura «sperimentale» di questo protoclassicismo di fine secolo [...] è dimostrata dal ruolo stesso che nel fenomeno ha la tendenza tardogotica, che nell'ultimo quarto di secolo ha conosciuto un grande revival in Germania (si pensi a Schongauer, al Maestro del Libro di Casa), sortendo originali sviluppi nei Paesi Bassi, anzitutto nella pittura di Bosch.
>
> *Ivi.*, pp. 227-228.

Nell'individuare queste due tendenze – protoclassica e neogotica – Ballarin dà seguito a due illustri precedenti: quello di Longhi, che nel *Viatico* colloca gli esordi di Giorgione sotto il segno di una costellazione vagamente «preraffaellita», percependovi i riflessi di quel «classicismo prematuro» che nella vicina Bologna, e in particolare nel nuovo corso della pittura di Costa e di Francia, trova piena espressione nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento (si osservino, in tal senso, le pose e gli atteggiamenti delle figurine che si assiepano attorno ai protagonisti della *Prova del fuoco*, ma anche di quelle che compongono il corteo dell'*Adorazione dei magi* di Londra);[131] e il caso di Richter, il quale sin dalla monografia del 1937 segnala la

[131] LONGHI, 1946, p. 19; si vedano inoltre i commenti di Ballarin alle osservazioni di Longhi, volti a sottolineare che l'eventuale contatto di Giorgione con la pittura bolognese deve essere considerato

possibilità che le pitture di Hieronymus Bosch abbiano lasciato una profonda impressione sul giovane Giorgione, come dimostrerebbero le ambientazioni notturne o al chiaro di luna di alcune opere perdute, testimoniateci dalle fonti.[132]

Si è detto che la *Natività* Allendale riassume in sé molti degli elementi che contraddistinguono le esperienze giovanili del pittore: quali allora le ripercussioni dell'orizzonte culturale individuato sinora? Di primo acchito, pensare di poter avvicinare un quadro come questo attraverso il linguaggio di Bosch può sembrare impresa quanto mai ardua; tuttavia, osservando con attenzione la mirabile apertura sullo sfondo, il declinare di quella striscia sabbiosa articolata in piccole rientranze che conduce fino alle montagne azzurrine poste a chiusura della linea d'orizzonte, si dovrebbe percepire con chiarezza la peculiarità di questa soluzione spaziale, di impianto fortemente vedutistico, rispetto agli altri esempi disponibili nell'ultimo lustro del Quattrocento e ancor prima. Va detto che nelle sue lezioni veneziane Johannes Wilde, studioso degno della massima attenzione, intendeva questo fondale giorgionesco come un prestito preso addirittura da Mantegna, ancor prima che da Bellini; la pagina in cui si riproduce la *Natività* Allendale accanto all'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, che secondo lo studioso avrebbe fornito lo schema per il fondale giorgionesco, poi modificato attraverso le inserzioni naturalistiche,[133] dovrebbe, tuttavia, confermare la difficoltà di ritenere valido un precedente di questo tipo. Il paesaggio della *Natività* è, infatti, contraddistinto da un punto di vista molto alto, che consente all'occhio dell'osservatore di sorvolare tutta la scena, fino al punto più

---

nell'ambito del nuovo corso della pittura di Costa nel momento della realizzazione di opere quali la *Circoncisione* di Berlino, del 1492-1494, o la lunetta della cappella Bentivoglio con *San Giovanni Evangelista che beve il calice del veleno*, databile intorno al 1494, e non certo all'altezza della fase di cristallizzazione di tale svolta, nel 1500. La precoce vocazione di Francia ad un protoclassicismo neoattico, ovvero indenne, nella sua fase iniziale, da tentazioni cortesi, accanto all'influenza esercitata sin dalla prima metà degli anni Novanta da Perugino e all'importazione dei neogoticismi per tramite di Filippino e con tutta probabilità delle stampe di Schongauer:, sono, secondo lo studioso, fatti destinati a fare di Bologna un punto di riferimento autorevole per chi intendesse procedere sulla strada di una pittura rinnovata: cfr. BALLARIN, 1979, p. 228.

[132] RICHTER, 1937, p. 65.

[133] Bisogna altresì osservare che lo studioso manifesta un'inspiegabile freddezza verso il dipinto di Giorgione: non solo, nel proporre il confronto con Mantegna, lo definisce «a comparison not necessarily to the advantage of the later work», ma anche nella descrizione del quadro sembrano esserci degli elementi che lo disturbano: «it is a somewhat crowded composition in which every motif seems to be present in its own right, as plants are in a botanic garden: this is not the atmospheric vision of the *Tempesta*, nor it is the grand synthesis of the *Three Philosophers*»: cfr. WILDE, 1974, p. 89.

lontano; simili effetti alla Van Eyck si incontrano molto di frequente nella pittura di Bosch e Giorgione, naturalmente, li interpreta a suo modo, ma si capisce bene che questo fascino per i lontani gli viene dal contatto con il mondo fiammingo. Certo non è facile offrire confronti pienamente persuasivi, trattandosi di suggestioni figurative che il giovane pittore recepisce ma non necessariamente traduce in termini letterali. Tuttavia, ragionando su qualche altro esempio, si può forse rafforzare la percezione di questo parallelismo; ad esempio osservando la striscia di paesaggio avvolto nella foschia che compare alle spalle della *Giuditta* di San Pietroburgo: qui l'effetto di lontano è reso in modo ancor più virtuosistico, aprendosi la veduta dapprima su un borgo sviluppato lungo una linea orizzontale, poi su una sorta di baia, che sul lato sinistro si articola seguendo il declinare della costa, infine, dalla parte opposta, su una striscia di terra, prossima alla linea dell'orizzonte, sottilmente dipinta in mezzo allo specchio d'acqua. Per ritrovare simili effetti di perspicuità visiva sembra necessario affacciarsi sul fronte "boschiano", guardando, ad esempio, al pannello centrale del *Trittico degli Eremiti* o alla veduta azzurrina che compare nel *San Giovanni a Patmos* di Berlino. Il paesaggio della *Giuditta* si pone, così, quale utile punto di riferimento per comprendere il passaggio, alquanto drammatico, dalla *Prova del fuoco* degli Uffizi al quadro di Washington; ma bisogna tenere conto anche di un altro fondamentale momento di riflessione su questo approccio vedutistico, che Giorgione, a suo modo, connota di grande atmosfericità: la stupenda apertura su piazza San Marco, vista dall'isola di San Giorgio, con la raffigurazione di Palazzo Ducale e del Campanile, che si apre al di là della tenda verde nella *Madonna che legge* dell'Ashmolean Museum di Oxford. Emerso nel 1949 in occasione di un'asta *Christie's*, questo dipinto rappresenta un tassello fondamentale nel percorso giovanile di Giorgione, come giustamente sottolinea Pallucchini annunciandone la scoperta:[134] esso consente, infatti, di vedere meglio connesse tra loro le opere del tormentato gruppo Allendale, colmando la distanza tra la *Sacra Famiglia* Benson e l'*Adorazione dei magi* da una parte e la *Natività* di Washington dall'altra.[135] La straordinaria veduta che si apre al di là della tenda,

---

[134] PALLUCCHINI, 1949.

[135] Così BALLARIN, 1979, p. 29; ma a sottolineare il ruolo della *Giuditta* e della *Madonna* Ashmolean quali importanti punti di giuntura nella giovinezza di Giorgione è anche Wilde, nelle sue lezioni veneziane: cfr. WILDE, 1974, pp. 83-93. L'ingresso del dipinto di Oxford nella storia di Giorgione porta, invece,

posta a perpendicolo di un muretto, quasi a voler ricordare all'osservatore la mediazione di una finestra, si presenta, ad uno sguardo ravvicinato, composta attraverso tocchi delicatissimi di pura pittura, senza alcuna traccia di costruzione prospettica e di disegno; la striatura leggermente rosata che attraversa il cielo preannuncia le soluzioni atmosferiche intonate sulle luci dell'alba della *Natività* di Washington. Infine, per completare il percorso di avvicinamento a questo quadro che, come dicevo, rappresenta l'apice delle esperienze giovanili del pittore, converrebbe menzionare un ultimo dipinto, il *Tramonto* della National Gallery di Londra (fig. 42). Ritengo, infatti, difficile, alla luce della sequenza individuata sinora, non considerare nell'ambito di questo stesso gruppo la veduta che si apre oltre lo smilzo alberello posto al centro della composizione, anch'essa giocata su una costa sabbiosa lambita dal mare, che dolcemente digrada verso lo sfondo: il *Tramonto* è, inoltre, ugualmente contraddistinto da un caratteristico modo di intervenire, con dei minutissimi tocchi in punta di pennello, tanto sullo specchio d'acqua quanto sulle superfici degli edifici, per dare maggior risalto alle zone imbevute di luce, una luce che qui, a differenza di quanto avviene nella *Natività*, presenta quella tonalità calda, aranciata, tipica delle ore che precedono l'imbrunire.[136]

Chiarita la sequenza cronologica di queste opere, vi sarebbero ulteriori considerazioni da fare a proposito del rapporto con Bosch, ampiamente indagato in relazione all'impianto vedutistico del paesaggio, ma forse da prendere in considerazione anche per quanto riguarda le gamme cromatiche, assai singolari, del dipinto di Washington: difficilmente, infatti, nella stessa produzione di Giorgione, si ha modo di ritrovare una simile ricchezza di toni e di sfumature, non solo nella scelta dei colori ma anche nel modo in cui essi rispondono alla luce, tradotto in una quantità

Morassi a rivedere la cronologia approntata nella monografia del 1942: egli percepisce nella *Madonna che legge* una monumentalità d'impianto e una modernità della pittura che rende necessario un distanziamento tanto dalla *Sacra Famiglia* 'Benson' quanto dalla *Giuditta*; il dipinto viene così a collocarsi, secondo lo studioso, all'altezza degli affreschi del Fondaco: cfr. MORASSI, 1951. Anche Berenson non vede l'unità del gruppo arricchito di questa *new entry*: avendo riconosciuto i tre dipinti inizialmente costitutivi del gruppo Allendale, con la possibilità, tuttavia, che della *Natività* di Washington sia in parte responsabile il giovane Tiziano, egli ritiene che questa *Madonna* sia ascrivibile a Cariani, collocandola introno al 1510: cfr. BERENSON, 1954 e 1957.

[136] Le riflessioni sulla cronologia di queste opere sono debitrici di lunghe sedute condotte su fotografie e power point assieme al professor Ballarin, che mi ha generosamente coinvolta nel lavoro di impaginazione delle tavole destinate al suo volume su Giorgione, di prossima uscita.

infinita di riverberi che rendono ogni singolo dettaglio delle vesti, degli incarnati, nonché dell'ambiente circostante, diverso l'uno dall'altro. Particolarmente degni di nota sono, a mio avviso, gli abiti del pastore inginocchiato, che diventano l'occasione per mettere in scena un'armonia sorprendente di marroni, verdi e azzurri, tutti mescolati assieme nella materia pastosa di cui sono fatte le calze, e declinati, invece, singolarmente nel resto dell'abbigliamento, logorato dalle abitudini di chi lo indossa: l'accostamento del verde marcio con il marrone si ritrova nelle calibrate armonie cromatiche delle composizione boschiane, come mostra questo particolare del *Martirio di santa Giulia*. Si osservi, inoltre, come il colore caldo, terroso, del mantello indossato dal pastore si distingue nettamente dalla tonalità più fredda del cappello abbandonato sul terreno: così completo in se stesso, solitario e sospeso nel tempo, questo copricapo assume la qualità di un dettaglio da natura morta, costituendo, come mi ha sempre fatto notare il professor Ballarin, una nota di pittura *dutch* che, se non fosse per l'evidente anacronismo, verrebbe voglia di accostare a Vermeer.[137] Memorabile, d'altra parte, è il confronto giocato sulla parete del museo, tra la *Sacra Famiglia* Benson e il quadro Allendale: il primo, certo, più acerbo, con le sue cromie squillanti, quasi violente, anch'esse inspiegabilmente declinate su cromie difficilmente riscontrabili in dipinti veneziani coevi: un color cedro per la fodera del mantello blu elettrico, un verde ramarro per la veste di San Giuseppe, dallo sguardo premuroso volto verso il Bambino, e un color indaco, virato su freddezze metalliche, per il mantello che scende, pesante, avvolgendo le ginocchia. La *Natività*, invece, è contraddistinta da una materia più pastosa, calibrata su tonalità più pacate, forse con un'unica eccezione, quella del manto arancio indossato dal San Giuseppe, la cui manica si sviluppa in un movimento ondulato del tutto innaturale, finalizzato esclusivamente ad accogliere una scia di luce, capace di accendere la stoffa setosa di innumerevoli cangiantismi; la veste della

[137] A proposito di questa intonazione *dutch*, che deve essere considerata di pari importanza rispetto agli elementi *flemish* di cui è composto il dipinto, non posso mancare l'opportunità di segnalare un bellissimo commento riportato da Suida nel dattiloscritto datato ottobre 1937, ricco di osservazioni volte al riconoscimento della suprema qualità dell'opera: «Thanks to the very gratifying state of preservation, the artistic qualities of this unique and outstanding work show up in their full value. The colours, selected with extreme care, are built on a light grey ground. The harmony remains bright and delicate. For instance, the carnation in the head of the Madonna is woven out of very fine rose-colored, yellowish and light grey tones. To my knowledge, I cannot think of anyone other than Vermeer van Delft who has ever painted anything similar»: cfr. Wilhelm Suida, *NGA Curatorial Files*, October 1937.

Vergine, al contrario, è opaca ed è tutta dipinta attraverso un sottile tratteggio, quasi a voler controbilanciare la materia iridescente di quel mantello, già smorzata dalla sottoveste blu scuro; l'unica concessione, in questo caso, è una delicatissima bolla di luce sulle mani giunte in preghiera.[138] Questa vivacità coloristica segna inequivocabilmente il confine tra le esperienze giovanili di Giorgione e gli esiti della pala di Castelfranco, nel cui paesaggio si avverte, per la prima volta, una straordinaria legatura della pittura, agevolata dall'immersione di tutto l'ambiente in una morbida luce dorata; sarà la *Tempesta* a compiere un ulteriore passo in avanti, mettendo in scena una rappresentazione tutta giocata sulle gradazioni di una tonalità predominante, il verde: è l'approdo al tonalismo veneziano, è la formulazione di un paesaggio che di lì a poco, nei *Tre filosofi*, subirà un ulteriore, innovativo, cambiamento.

Viene da pensare, in conclusione, che per spiegare la comparsa di un dipinto così fortemente intonato sul paesaggio, al di là delle possibili suggestioni stilistiche, vi sia un desiderio preciso da parte del committente di godere pienamente delle bellezze della natura, vedendole rappresentate con dignità e importanza finora mai sperimentate. Per tornare alle sottocategorie citate in partenza, sembra opportuno rilevare che se non fosse per il gruppetto di personaggi inserito allo scopo di connotare la scena come episodio sacro, questo paesaggio potrebbe benissimo appartenere alla seconda tipologia, quella del *locus amoenus*, alla quale si mostra affine per alcune caratteristiche: ad esempio il ruscello che scorre silenzioso al centro della composizione, un ritaglio di natura dal gusto puramente idillico, ma anche le figurette mollemente adagiate sulla roccia o sdraiate all'ombra di un albero. Il ritiro in un luogo piacevole, al riparo dai calori del sole e dai rumori della città, lontano dalle preoccupazioni della vita quotidiana, è uno degli elementi essenziali del paesaggio pastorale, come torna più

[138]Le riflessioni maturate durante lo studio del dipinto presso la National Gallery di Washington andrebbero messe a confronto con numerosi passaggi tratti dalle più belle descrizioni riservate all'opera; mi limito per ragioni di spazio a ricordare le parole di Mayer, che trovo particolarmente adatte ad integrare quanto detto finora: «In the Allendale picture are to be found those reddish flesh tints so personal to Giorgione, as well as a "sfumato" quite different from that of Leonardo da Vinci, also a peculiar softness, as inimitable as was Watteau's own manner to Pater or Lancret. Note also his own peculiar way of rendering the grass, and the manner of placing the light on the architecture, which can be remarked in every genuine painting of the Master. Typical of Giorgione too are the ethereal small figures in the middle ground, fragile like toys, merely indicated but nor modelled or academical, creations of the lyrical fantasy of the artist»: cfr. MAYER, NGA *Curatorial files*, Paris,14, X, 1937.

volte a sottolineare Rosand, richiamandosi alle annotazioni di Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*: nel nono libro, infatti Alberti distingue tra i diversi argomenti che la pittura al pari della poesia è in grado di trattare, compiendo una discriminazione che per la prima volta allude ad una classificazione per "generi;" se la raffigurazione delle gesta memorabili di grandi monarchi, in virtù del loro prestigio, risulteranno adatte a decorare gli edifici pubblici e le case dei personaggi più ragguardevoli, il racconto della vita dei contadini meglio si attaglierà ai giardini, poiché l'animo umano si rallegra molto alla vista di scenari agresti o marini, di specchi d'acqua circondati da prati verdi e fioriti o di porti affollati dalle barche che rientrano dopo la pesca.[139]

> If in the fifteenth century the genre received its classical sanction through the texts of architectural theory, toward 1500 the literary imagination suggested other expressive dimensions for landscape painting. The highly self-conscious revival of pastoral poetry created a cultural climate particularly receptive to the possibilities of secular meaning and affect in the natural scene.
>
> Rosand, *Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision*, 1988, p. 24

É dunque a questo clima culturale particolarmente ricettivo che sembra opportuno guardare, con l'intento di indagare in modo più approfondito i tempi e le modalità della sua diffusione; si ha infatti l'impressione, che l'importanza della letteratura pastorale venga riconosciuta in maniera piuttosto generica, senza riflettere a monte sulle caratteristiche di ciascun modello e soprattutto senza tener conto del fatto che non tutti i paesaggi di questi anni presentano gli stessi "umori" letterari. In questo senso, ritengo utile presentare una sintetica ricostruzione della fortuna di questo genere letterario in ambito veneziano a partire dall'ultimo decennio del Quattrocento, allo scopo di fornire un quadro più completo delle istanze culturali che possono aver svolto un ruolo significativo in relazione a questa peculiare novità figurativa.

---

[139] Il passo di Alberti riprende una distinzione già prospettata da Vitruvio nel settimo libro del *De architectura*: egli infatti racconta che i pittori di età romana si avvalevano di soggetti differenti a seconda degli ambienti che intendevano affrescare; nelle passeggiate coperte, ad esempio, in ragione della loro estensione in lunghezza, realizzavano decorazioni attingendo dalla varietà degli elementi paesaggistici, dipingendo porti, promontori, spiagge, fiumi, sorgenti, boschi sacri, montagne, greggi e pastori. Questa fase naturalistica della pittura romana corrisponde alla maniera che Plinio attribuisce al pittore augusteo Studio, il quale per primo avrebbe riprodotto tali motivi naturalistici sulle pareti delle ville.

LA VENEZIA "BUCOLICA" DI FINE QUATTROCENTO:

La fortuna del genere pastorale a Venezia alla fine del XV secolo può essere raccontata attraverso una serie di fatti e di presenze, da tempo oggetto di attenzione da parte della critica nell'ambito degli studi letterari e filologici, meno considerate, forse, in relazione al contesto figurativo. Nella maggior parte dei casi si tratta di testimonianze legate alla diffusione in forma manoscritta di una prima redazione dell'*Arcadia* di Sannazaro, evidentemente non avvenuta per tramite dell'autore, eppure di grande successo, se nel 1502 ne viene messa in circolazione anche un'edizione a stampa, ugualmente non autorizzata.[140] Non è questa, tuttavia, l'unica circostanza che interessa il contesto lagunare: infatti, non solo è possibile rintracciare, nel corso degli anni Novanta, diversi componimenti a carattere bucolico ispirati dallo scritto di Sannazaro e prodotti da intellettuali locali o provenienti da altre zone, in particolare dalla Toscana, ma vi sono anche altre attestazioni di cui bisogna tenere conto, se si vuole avere un quadro completo delle sollecitazioni letterarie attive in quegli anni.

Ritengo opportuno iniziare discutendo il ruolo del poeta riconosciuto come capostipite della poesia pastorale, il siracusano Teocrito, vissuto nel III secolo a.C. La sua opera viene da sempre celebrata come un "classico" di questa tradizione, tanto quanto Omero è l'autore classico per eccellenza del poema epico: la critica ha, tuttavia, riconosciuto che la ripresa virgiliana degli *Idilli* ha finito per dominare l'impatto sui

[140] Il testo delle prime stampe non autorizzate corrisponde al secondo stadio della prima redazione, quello che presenta il titolo in volgare *Libro pastorale nominato Arcadio*, tramandato dai manoscritti Vat. lat. 3202, *Vat. Barb. lat.* 3964, con frontespizio miniato e stemma della duchessa di Calabria Ippolita Maria Sforza, e dall'esemplare napoletano copiato nel 1489 dal barone Giovan Francesco di Montefalcione. Le edizioni veneziane escono per i tipi di Bernardino Vercellese il 14 giugno e il 22 novembre del 1502, e poi ancora il 20 dicembre del 1504: cfr. VECCE, 2013, pp. 43-44.

secoli successivi, ostacolando il pieno riconoscimento della matrice teocritea.[141] Gli umanisti italiani erano, d'altronde, ben consapevoli dell'importanza di questo poeta: non solo Petrarca e Boccaccio, ma anche Bembo, in un passo contenuto nelle *Prose della volgar lingua*, riconosce la fama conquistata da Teocrito presso i Greci e ne elogia l'eleganza formale, esemplarmente mantenuta a dispetto del soggetto trattato, la «bassissima» materia pastorale.[142] Il testo greco era certamente ben noto a Sannazaro e continuò ad essere tenuto presente anche nelle successive traduzioni: alle versioni in esametri latini si aggiunse, a partire dal 1588, quella in lingua inglese, che consacrò la fortuna "europea" dell'autore.[143]

Al di là delle numerose attestazioni susseguitesi negli anni, e con particolare fervore nel periodo del Romanticismo, risulta di particolare interesse, per gli argomenti trattati in questa sede, considerare la circolazione del testo in ambito umanistico. Tra coloro che, per primi, si sono occupati dell'argomento, spicca il nome dell'autorevole filologo Carlo Gallavotti, autore di alcuni interventi volti a studiare la diffusione dei codici teocritei e la comparsa delle prime edizioni a stampa:[144] lo studioso intraprende la sua analisi dalla fine del secolo XIII, richiamando l'attenzione su Costantinopoli e sulla scuola di Massimo Planude;[145] in particolare è il suo diretto discepolo, Manuele Moscopulo, a suscitare interesse, quale illustre rappresentante

---

[141] Secondo David Halperin il ruolo predominante assunto da Virgilio avrebbe portato ad un'interpretazione distorta dei testi di Teocrito, nonché ad un appiattimento della tradizione bucolico-pastorale: cfr. HALPERIN, 1983, p. 2.

[142] «Con ciò sia che può alcuno d'altissimo suggetto pigliare a scrivere, e tuttavolta scrivere in modo, che la composizione si dirà esser rea e sazievole; e un altro potrà, materia umilissima proponendosi, comporre il poema di maniera che da ogniuno buonissimo e vaghissimo sarà riputato; sì come fu riputato il ciciliano Teocrito, il quale, di materia pastorale e bassissima scrivendo, è nondimeno molto in prezzo e in riputazione sempre stato tra' Greci, che non fa giamai Lucano tra' Latini, tutto che egli suggetto reale e altissimo si ponesse innanzi»: cfr. BEMBO, 1525 [ed. 1966], pp. 85-86. Sulla considerazione che Bembo riserva alla poesia pastorale si tornerà in seguito.

[143] Sulle latinizzazioni si vedano i contributi di Paola Tomè e Manuela Martellini: cfr. TOMÈ, 2012 e 2011, MARTELLINI, 2007. Tomè riporta il caso di Giovanni Tortelli, intellettuale vicino alla corte papale di Niccolò V, a testimonianza di un interesse per gli originali greci maturato ben prima della traduzione approntata da Filetico e degli di Poliziano. Quanto alla fortuna di Teocrito in ambito anglosassone, basti la testimonianza del poeta Michael Drayton, che nel 1619 afferma: «The Greek Pastorals of Theocritus have the chief praise»: cfr. HALPERIN, 1983, p. 2.

[144] GALLAVOTTI, 1934 e 1936. Per un profilo dello studioso, allievo del latinista Rostagni, cfr. NICOLAI, 1998.

[145] Oltre ad istituire la scuola presso Costantinopoli, il monaco Massimo Planude fu inviato in missione diplomatica a Venezia, dove ebbe modo di approfondire la sua conoscenza del latino: cfr. REYNOLDS, WILSON, 1968, pp. 73-75.

dell'ultimo rifiorire della cultura classica in Oriente o, potremmo dire, della fase che prelude all'Umanesimo italiano. I dotti greci che giunsero in Italia portando con loro un cospicuo numero di preziosi volumi, accompagnato da un'incomparabile scienza filologica, rappresentano, infatti, gli epigoni di quella scuola, protagonista di un fenomeno che Gallavotti descrive con intensa partecipazione:

> E i nostri umanisti, che passarono il mare fiutando codici come bracchi alla caccia, non stavano più nei panni quando scovavano un bel volume in pergamena, del decimo secolo, con le lettere nitide e sottili, «che era roba da farci l'amore»; ma trovarono in maggiore abbondanza i volumi usciti da questa scuola recente di uomini dotti, che in quei libri avevano codificato il proprio sapere, le proprie esegesi, e i propri errori.
>
> Cesare Gallavotti, *Da Planude a Moscopulo* [...], 1936, p. 45.

Si allude qui al meccanismo secondo il quale l'edizione di un autore prodotta in un centro dotto come Costantinopoli conosceva rapida diffusione anche altrove, fino a diventare la versione corrente, prendendo il sopravvento sui testi antichi dai quali era derivata e al contempo originando nuove famiglie di codici (Gallavotti ricorre all'immagine della clessidra per spiegare questo fenomeno). Ciò avvenne anche più facilmente per gli scritti planudei, dotati di un requisito ulteriore, atto a favorirne la divulgazione: la presenza di un commento esegetico, che facilitava e volgarizzava la lettura del testo. Tuttavia, grazie alla crescente passione per la ricerca di volumi d'ogni genere maturata da parte degli umanisti, capitava altresì che le famiglie più antiche non andassero completamente perdute.

Il caso di Teocrito segue questo stesso *iter*, ma è importante tenere presente che i codici commentati da Planude e Moscopulo non comprendevano tutti i carmi noti della raccolta bucolica, ma solo i primi otto idilli; esistevano, invece, altri esemplari, inferiori in quantità, che ampliavano il testo fino al decimo e talvolta fino al tredicesimo idillio, servendosi, per lo più, di una redazione facente parte della cosiddetta famiglia Vaticana. Ciò è significativo qualora si consideri che la prima edizione a stampa di Teocrito, un incunabolo edito a Milano tra il 1480 e il 1481,[146] contiene appunto gli *Idilli* dal I al XVIII nell'ordine che venne divulgato a partire da una serie di codici ricalcati su quelli

[146] Stampata da Bonus Accursius, essa non reca indicazioni bibliografiche e neppure il titolo della testata; la data dell'incunabolo è stata ricostruita dai bibliografi che si fondano sullo studio comparativo dei tipi: cfr. IGI (*Indice generale degli Incunaboli italiani*), 1943 – 1981, n. 9496.

della Vaticana, ma con una redazione del testo assolutamente nuova e recente, come si può evincere dallo studio degli scolî.[147] Senza voler entrare nel merito di questioni prettamente filologiche sulle quali non sono in grado di pronunciarmi, mi affido alle conclusioni di Gallavotti,[148] nel riferire che sarebbe possibile individuare a partire da due codici usciti rispettivamente dalle mani di Giorgio Valla e del suo maestro Costantino Lascaris,[149] quella redazione degli *Idilli*, più recente e contaminata rispetto al modello planudeo, che portò alla *princeps* milanese dei primi anni Ottanta.[150] È noto, come ricorda lo studioso, che Giorgio Valla ottenne l'incarico di insegnante da Giangaleazzo Sforza per il periodo compreso tra il 1481 e il 1482; sarebbe perciò possibile supporre una sua diretta azione, per la prima stampa anonima di Bono Accursio, che avrebbe esercitato una grande influenza sul testo del poeta siracusano,

---

[147] In questo campo è opportuno il rimando agli studi di Carl Wendel, il quale ha riconosciuto tre diverse recensioni degli scolii teocritei: quella battezzata col nome di Anonimo parigino consisterebbe di una particolare compilazione di sicura impronta bizantina: WENDEL, 1914 e 1920. Importante precedente di cui tenere conto, accanto a Wendel, è il lavoro di Ulrich von Wilamowitz Moellendorf, editore dei *Bucolici graeci*: cfr. WILAMOWITZ, 1905. Sul problema degli scolî è intervenuto più di recente Meliadò: cfr. MELIADÒ, 2003.

[148] Da quanto ho potuto constatare attraversando i contributi più significativi sull'argomento, tali conclusioni, ancorché ipotetiche, sono ritenute tuttora valide: nel preparare la sua edizione con commento delle opere di Teocrito, Gow si affida infatti al lavoro svolto da Gallavotti, non procedendo ad una propria collazione dei testimoni: cfr. GOW, 1950. Esiste però uno studio recente, a cura di Stefano Martinelli Tempesta, che mette in dubbio alcune conclusioni di Gallavotti, in particolare l'attribuzione al Valla dell'Ambros. 631 e, di conseguenza, la stessa consistenza del cosiddetto *Genus Vallianum;* lo studioso, tuttavia, afferma che le sue ipotesi restano da dimostrare: cfr. TEMPESTA, 2012, in particolare pp. 531-534 e GALLAVOTTI, 1946.

[149] Si tratta del Matrit. 4607, scritto e sottoscritto da Lascaris, che contiene la medesima serie riportata nel codice Mutin. 146, scritto e sottoscritto da Valla nel f. 42*r*: questi due codici presentano delle caratteristiche comuni (ad esempio la precedenza dell'Idillio X sul IX) che consentono di distinguerli dalla tradizione diffusa a partire dalla redazione Vaticana e Moscopulea; tali caratteristiche si riscontrano anche in una famiglia parigina di manoscritti e nell'*editio princeps* milanese, al punto da far supporre a Gallavotti che Lascaris avesse un codice similissimo (se non identico) a quello che fu consegnato alla tipografia di Bono Accursio. In tal caso sembra assai probabile, visti i stretti rapporti tra il maestro e l'allievo, che Valla si sia servito del codice di Lascaris per comporre il Mutin. 146. In un altro esemplare, l'Ambros. 631, Valla segue l'ordine vulgato degli *Idilli*; perciò sembra di grande interesse considerare il ruolo di Lascaris a monte della diffusione di una nuova e modificata redazione, confluita nella prima versione a stampa di Teocrito: cfr. GALLAVOTTI, 1936, pp. 57-59; per un profilo di Costantino Lascaris, cfr. CERESA, 2004.

[150] Del gruppo di codici che mostrano forti somiglianze con la *princeps* milanese farebbero parte, secondo Gallavotti, anche l'esemplare di Gotha, *Membr.*, II, 64, scritto da Giovanni Roso a Venezia alla fine del 1481 e il Marc. Gr. 480, copiato all'incirca tra gli anni 1468 e 1472 da Giorgio Trivizias per il cardinale Bessarione (Tempesta segnala una svista da parte di Gallavotti, che assegnava erroneamente entrambi i codici a Giovanni Roso: cfr. GALLAVOTTI, 1936, p. 53 (nota 1); TEMPESTA, 2012, p. 531. Mi sembra significativa la presenza a date così alte in ambito lagunare, e per di più nella collezione del cardinale Bessarione, di un testo affine a quello riportato nelle prime edizioni a stampa.

servendo di base anche all'edizione aldina e quindi a quella fiorentina di Giunta e alla romana di Callierge.[151]

Le vicende della *princeps* milanese introducono, dunque, in un contesto che vede in azione personaggi chiave dell'ambiente umanistico italiano e veneziano, il cui ruolo merita qui di essere ricordato. Molti furono i giovani che si formarono seguendo le lezioni di Costantino Lascaris, non solo il piacentino Valla, ma anche il patrizio Pietro Bembo, assieme all'amico Angelo Gabriele. Durante un soggiorno a Messina, avvenuto tra 1492 e 1494, i due ebbero occasione di dedicarsi ad un intenso studio dei classici greci (tra i quali anche Teocrito), attingendo ai manoscritti del maestro bizantino.[152] Sembra superfluo ricordare, dopo quanto affermato nell'ambito della mostra padovana, l'esito che questa esperienza ebbe per il giovane Bembo: la pubblicazione, per i tipi di Aldo Manuzio, di un dialogo in lingua latina dedicato alla descrizione del vulcano Etna.[153] Risulta forse più proficuo citare, a testimonianza dei progressi rapidamente maturati nella conoscenza della lingua greca, due lettere scritte durante la permanenza in Sicilia: la prima, in greco, indirizzata a Demetrio Mosco,[154] filologo e scriba, nonché poeta bucolico e autore di un volgarizzamento delle *Imagines* di Filostrato, commissionatogli da Isabella d'Este;[155] la seconda, datata 18 novembre 1493, inviata a Poliziano in risposta ad un biglietto che il filologo fiorentino aveva affidato a mercanti siciliani di ritorno in patria da Firenze, per chiedere a Costantino Lascaris una copia della *Gigantomachia* greca di Claudiano, da realizzarsi, qualora il maestro lo ritenesse opportuno, assieme al giovane allievo veneziano. A tale richiesta replicava Bembo in persona, facendo le veci di Lascaris, forse non troppo incline al dialogo con l'autore

---

[151] Così GALLAVOTTI, 1936, p. 59: «A parte queste che sono semplici ipotesi, mi pare che dal mio studio restino bene lumeggiate le origini del primo incunabolo di Teocrito, che ha esercitato grande influenza sul testo del poeta siracusano, poiché servì di base anche all'edizione Aldina, quindi a quella fiorentina di Giunta e alla romana di Callierge, e così, attraverso le numerose stampe successive d'ogni tempo e d'ogni paese, ha lasciato ancora qualche traccia, per forza d'inerzia e di vetustà, nelle edizioni più moderne».

[152] VECCE, 1998, p. 484

[153] In mostra è stato possibile osservare l'elegante veste grafica di questa edizione, apparsa a Venezia nel febbraio 1495 *more veneto*: cfr. CURTI, in BELTRAMINI, GASPAROTTO, TURA [a cura di], 2013, cat. 1.12, pp. 106-109.

[154] L'epistola è tra le prime scritture greche di Bembo, assieme ad un epigramma sulle donne siciliane; «composte quasi per gioco» esse sono la testimonianza, come sostiene Carlo Vecce, di una sorta di gara istituita a distanza con Poliziano, quasi a voler conquistare il primato su chi, tra i moderni, latini, si in grado di scrivere in greco: cfr. VECCE, 1998, p. 487 e nota 28 (con riferimenti bibliografici).

[155] ZORZI, 1997.

dell'epigramma che aveva stroncato l'edizione milanese della sua *Grammatica*: Poliziano ricevette una copia del rarissimo testo trascritta da Pietro stesso, che nella lettera spiega di non aver voluto apportare alcuna modifica o emendamento, neppure nei punti palesemente corrotti; segnale, questo, che egli aveva ormai perfettamente appreso la lezione dei *Miscellanea*. Come precisato a suo tempo da Vecce, l'interesse verso l'opera di Claudiano, non si limitava agli aspetti filologici, bensì concorreva ad arricchire le incursioni di Bembo fra i testi antichi, entrando a far parte di quel gruppo di fonti classiche che costituiscono la base del suo primo, piccolo, *corpus* di poesia latina: un gruppo di carmi raccolto intorno alla figura del *Faunus-Pan*, il cui embrione è databile a questo momento. In queste prime sperimentazioni poetiche Pietro combina elegantemente passi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dai *Dialoghi marini* di Luciano e dal *Cyclops* di Teocrito, sfruttando la contaminazione di miti e la creazione di neologismi e calchi tratti dal greco.[156] Mi sembra significativo ricordare che a suggello del soggiorno messinese, Bembo compose un'orazione greca indirizzata al governo veneziano affinché promuovesse lo studio della lingua ellenica attraverso l'istituzione di una cattedra stabile; in uno dei passaggi del testo, la cui circolazione fu forse limitata a pochi amici, il giovane Pietro insiste sulla necessità di leggere i filosofi greci, Aristotele e Platone in particolare, nella lingua originale, scavalcando la pesante mediazione delle traduzioni e dei commenti medioevali:

> Bembo fa sua tutta la grande battaglia culturale di Barbaro, di Girolamo Donà, e dell'ultimo Poliziano, e credo che uno dei primi lettori dell'orazione di Bembo sia stato proprio Aldo Manuzio, che inizierà la sua grande avventura editoriale pubblicando la grammatica di Costantino Lascaris servendosi di un manoscritto, rivisto dallo stesso autore, che gli avevano portato da Messina Bembo e Gabriele (febbraio-marzo 1495). Nell'orazione è in nuce tutto il futuro programma greco di Aldo, sui due versanti delle edizioni letterarie e poetiche (funzionale alla comprensione della letteratura latina, in larga misura dipendente da quella greca), e delle edizioni filosofiche, concentrate soprattutto nell'edizione dell'intero corpus aristotelico. E ancora ad Aristotele si volgerà il Bembo, dopo il ritorno da Messina, nelle università di Padova e di Ferrara.
>
> Vecce, *Bembo e Poliziano*, 1998, pp. 490-491.

Decisivo è, dunque, il ruolo del maestro bizantino Costantino Lascaris nelle vicende culturali veneziane dell'ultimo lustro del Quattrocento, ma altrettanto significativa è anche la presenza in ambito lagunare, a partire dal 1485, di Giorgio

[156] VECCE, 1998, pp. 489, 491; FLORIANI, 1976, pp. 54-61.

Valla, nominato pocanzi. Egli si trova ad occupare, su auspicio di Ermolao Barbaro,[157] la cattedra di retorica presso la Scuola di San Marco, lasciata vacante dal celebre Giorgio Merula, ricordato nei documenti come «latine pariter et grece doctissimus».[158] Numerosi patrizi veneziani, tra i quali, ad esempio Gasparo Contarini,[159] beneficiarono del suo insegnamento, riflesso di una cultura di carattere enciclopedico, capace di fondere insieme le discipline umanistiche e scientifiche: basti pensare alla monumentale opera pubblicata postuma da Aldo Manuzio, il *De expetendis et fugiendis rebus opus*, riconosciuta da Vecce come uno dei libri posseduti dal grande maestro Leonardo Da Vinci.[160] Il soggiorno veneziano di Valla è altresì significativo per la presenza e l'accrescimento *in loco* della sua biblioteca, ricchissima di testi matematici (tra i quali spiccava un famosissimo esemplare di Archimede, purtroppo andato perduto), ma anche di preziosi codici greci, che egli probabilmente poté procurarsi in maggior quantità dal momento dell'arrivo in laguna.[161] Questa raccolta diventa un importante centro di attrazione per gli intellettuali del tempo: nel 1490 la raggiunge Giano Lascaris,[162] inviato a Venezia da Lorenzo il Magnifico per rintracciare manoscritti da destinare alla sua prestigiosa collezione personale; la visita dell'umanista greco precede di poco quella di un altro illustre emissario del potente signore fiorentino, Angelo

---

[157] Dopo un periodo di insegnamento a Padova, Ermolao Barbaro (1453/54 – 1493) fece ritorno a Venezia nel 1484: personaggio altrettanto significativo sul versante degli studi greci, scelse di dedicarsi all'opera di Dioscoride, botanico vissuto intorno alla metà del I sec, compilatore del più celebre fra tutti gli erbari; ma non si limitò ad una traduzione (ne esistevano numerose versioni in latino e in arabo) preoccupandosi anche di integrare di propria mano le informazioni relative a ciascuna pianta, traendole da altre fonti classiche. La proposta formulata da Branca di attribuire al Barbaro «the historic founding of the world's first botanical garden at Padua», con riferimento al contenuto di una lettera datata 1484 nella quale l'umanista descrive la sua vita quotidiana nella città patavina riportando l'abitudine di recarsi nei giardini e, osservando le piante, di riflettere su Dioscoride, viene interpretata da Wilson come una possibile allusione all'istituzione di un orto botanico in città: cfr. WILSON, 1992, p. 164; sulla fondazione dell'orto botanico di Padova si veda ONGARO, 1981, p. 128, nota 360. Il volume di Nigel Wilson deve essere affrontato con l'ausilio della lunga recensione scritta da Anna Meschini Pontani: cfr. PONTANI, 1995

[158] NARDI, 1971, p. 33. Per un profilo di Giorgio Valla, in mancanza di una voce nel *Dizionario biografico*, un buon punto di partenza può essere la scheda di Margareth King, corredata di indicazioni bibliografiche: cfr. KING, 1986, p. 439.

[159] Sull'educazione dei giovani patrizi veneziani: cfr. ROSS, 1976, p. 557. Su Gasparo Contarini si vedano almeno: FRAGNITO, 1969; GILBERT, 1969; ROSS, 1970; GLEASON, 1993.

[160] VECCE, 1992.
Sul rapporto tra cultura umanistica e scientifica: cfr. ROSE, 1973; sull'opera enciclopedica di Valla si veda inoltre BRANCA [a cura di], 1981, p. 164 e nota 75.

[161] Così Sabbadini, p. 65, il quale riferisce che nel 1486 Valla avrebbe intrapreso un viaggio a Salonicco e Costantinopoli. Sulla sua biblioteca si vedano inoltre: ROSE, 1973, dep. 94; HEIBERG, 1896.

[162] Per una biografia di Giano Lascaris, cfr. PONTANI, 1992, pp. 425-433; CERESA, 2004.

Poliziano, approdato nel Nord Italia nell'occasione di un soggiorno reso forse più celebre dall'episodio della collazione condotta assieme al giovane Pietro Bembo nell'abitazione del padre Bernardo.[163] Anche il nome di Poliziano è, peraltro, legato alla fortuna di Teocrito, poiché tra 1482 e 1483 egli tenne presso lo Studio fiorentino una *expositio* degli *Idilli*.[164] Per tornare alla biblioteca di Valla, nel 1492 essa è raggiunta ancora una volta da un incaricato di un illustre signore: in questo caso si tratta di Pellegrino Pasciano, mandato a Venezia da Ercole I d'Este per chiedere in prestito all'umanista piacentino due opere greche, che il duca evidentemente intendeva far tradurre: l'episodio è significativo perché da una lettera apprendiamo che Valla non volle privarsi dei suoi amati manoscritti e ne fece realizzare una copia sotto la sua sorveglianza.[165] Vale la pena ricordare, infine, che questa celebre raccolta libraria, alla morte del suo proprietario, venne acquistata da Alberto Pio da Carpi,[166] sodale di Aldo Manuzio e dedicatario di alcune delle sue prestigiose edizioni: per questo una parte dei codici greci un tempo di proprietà del Valla, si trova oggi alla Biblioteca estense di Modena.

La fortuna di Teocrito in ambito umanistico affonda, dunque, le radici in anni decisamente significativi per il maturare della nuova filologia, fenomeno che credo debba essere considerato con grande attenzione per le ripercussioni che ebbe sulla cultura e sugli uomini del tempo. Lo sottolinea, con eloquenti parole, Eugenio Garin:

---

[163] Episodio sul quale i curatori della mostra *Pietro Bembo e le arti* non hanno mancato di richiamare l'attenzione, presentando nella sezione *Una giovinezza umanistica* l'incunabolo Banco Rari 97, acquistato da Poliziano a Venezia per effettuare assieme a Pietro Bembo la collazione dell'antico codice di Terenzio (oggi Vat. Lat. 3226, fine IV secolo – inizio V secolo); in calce alle pagine di questo esemplare si possono ancora leggere le annotazioni di mano del fiorentino: cfr. DANELONI, in BELTRAMINI, GASPAROTTO, TURA [a cura di], 2013, pp. 98-99.

[164] Su questo episodio vedi: GARIN, 1914.

[165] Lo ricorda Bertoni, citando la lettera conservata presso l'Archivio estense: cfr. BERTONI, 1903, pp. 118-120.

[166] Personaggio di altissima statura, egli è il nipote di Pico della Mirandola: cfr. RENOUARD, 1803 - 1812, II (1803), p. 5. Nel profilo di Aldo redatto per il biografico si sottolinea che la presenza del nome di Pio nelle dediche di circa un terzo delle edizioni manuziane consente di ipotizzare un suo contributo nella fase di avvio dell'impresa, in particolare per l'importante edizione di Aristotele che gli fu dedicata e nella quale egli è ricordato quale «doctorum aetatis nostrae alter Mecoenas»; non si può, tuttavia, affermare che vi sia stato un diretto coinvolgimento finanziario del signore di Carpi nella stamperia: cfr. INFELISE, 2007.

> Se, infatti, gli umanisti ci parlano molto di libri, di biblioteche, di testi e di vocaboli, le lettere umane sono esaltate non per sé, ma perché formatrici nell'uomo della sua umanità più degna. Né la filologia, che a un certo momento par quasi assumere una posizione dominante, è indagine erudita e scolastica: essa è la chiave che apre il mondo dello spirito, che attraverso l'esatta valutazione dell'espressione farà conquistare il pensiero. […] In questo senso tutto l'inizio del Rinascimento è filologico, ché gli studi umanistici, attraverso le lettere umane, vogliono riconquistare l'umanità, la spiritualità umana di cui sono espressione.
>
> Eugenio Garin, *Il Rinascimento Italiano*, 1940, p. 16.

In questo stesso contesto, come si è avuto modo di accennare attraverso le parole di Gallavotti, deve essere considerata la comparsa dell'incunabolo aldino. Manuzio è da poco giunto a Venezia, avendo trascorso alcuni anni presso la famiglia di Alberto Pio da Carpi, come insegnante privato dei giovani principi Alberto e Lionello.[167] Non sono note con precisione le ragioni che lo spinsero a tale trasferimento: molti hanno supposto che sia stata la presenza di numerosi esuli greci, con biblioteche al seguito, a suggerirgli di collocarsi a Venezia. Certamente la città lagunare offriva la possibilità di entrare in contatto con i più illustri intellettuali del tempo: Aldo, infatti, ebbe subito modo a Venezia di conoscere Poliziano e diventò presto familiare anche con lo stesso Valla.[168] Si dà il caso, inoltre, che Venezia fosse uno dei maggiori centri editoriali d'Europa, anche se sembra opportuno rilevare che l'interesse di Manuzio in questo campo sia nato in un momento successivo rispetto al periodo della sua formazione, totalmente devota alla disciplina filologica. A Roma egli aveva, infatti, seguito le lezioni di Domizio Calderini e Gaspare da Verona, per poi trasferirsi a Ferrara e diventare allievo di Battista Guarini,[169] figlio dell'illustre umanista Guarino.[170] In questi anni Ferrara è un centro importante per la produzione e la diffusione della poesia pastorale: nelle aule dello Studio, Battista legge i versi di Teocrito, mentre Matteo Maria Boiardo si appresta a raccogliere alcune egloghe in volgare, scrivendone al contempo di nuove, che vorrebbe destinare alla celebrazione in chiave allegorica di Alfonso d'Aragona come liberatore della città.

---

[167] Sembrano risalire a questo periodo il primo abbozzo della grammatica latina (riconosciuto in un manoscritto della Biblioteca Querini-Stampalia) e la raccolta *Musarum panegyris*, ove è contenuta una lettera indirizzata a Caterina Pio relativa all'educazione dei suoi figli, dalla quale si desume l'importanza attribuita all'apprendimento della lingua greca: cfr. INFELISE, 2007.

[168] Durante il soggiorno del 1491 Poliziano annotò il nome «Alto Mannuccio» su un suo taccuino accanto a quello di altri patrizi veneziani accomunati dalla passione per lo studio della cultura greca e dalla frequentazione delle lezioni di Valla: cfr. INFELISE, 2007.

[169] RENOUARD, 1803, II, pp. 7-8;

[170] PISTILLI, 2003.

A Battista Guarini è significativamente dedicato l'incunabolo teocriteo, come spiega Aldo stesso nella prefazione, riconoscendo al maestro il merito di aver avviato la circolazione dei versi greci e la restaurazione della poesia pastorale in Italia.[171] Tra le prime produzioni della novella stamperia aldina, l'opera appare nel 1495 *more veneto*, lo stesso anno in cui si edita la grammatica greca di Costantino Lascaris,[172] e il primo volume *in-folio* dell'*Opera* di Aristotele.[173] La scarsità di notizie relative alle fasi iniziali dell'attività manuziana è in parte mitigata da una corrispondenza relativa alle vicende di questa edizione, che oltre agli *Idilli* di Teocrito conteneva un'antologia di testi greci d'impiego scolastico:[174] sembra che Aldo si fosse rivolto al professore bolognese Urceo Codro per avere in prestito alcuni testi greci, ma anche per chiedere chiarimenti su un verso di Teocrito che gli risultava poco comprensibile: questi gli avrebbe risposto ipotizzando la presenza di un errore nel manoscritto di cui disponeva e suggerendo una lezione alternativa, che tuttavia si rivelerà errata. L'episodio manifesta chiaramente due aspetti di grande importanza: il primo riguarda il problema della reperibilità dei testi in lingua greca, che evidentemente Aldo era costretto a cercare anche al di fuori di Venezia;[175] il secondo testimonia l'impegno profuso nel cercare di licenziare il miglior testo possibile, in pieno accordo con quanto auspicato dalla nuova filologia. Nella prefazione all'incunabolo del 1495, è Aldo stesso a dichiarare apertamente la difficoltà nel rintracciare esemplari privi di errori e di mutilazioni, lamentando anche le ingiuste critiche avanzate dai suoi detrattori.

---

[171] BERTONI, 1903, p. 118.

[172] Celebre per il contenuto dichiaratamente programmatico della sua prefazione: cfr. WILSON, 2001, p. 177.

[173] Come primissime edizioni la critica in genere ricorda la raccolta *Musaeus*, in greco e latino, e la *Galeomyomachia*, in greco, entrambe senza indicazione di data, ma presumibilmente pubblicate entro il 1494: cfr. RENOUARD, 1803, I, p. 1. Subito dopo, compaiono le grammatiche di Costantino Lascaris e Teodoro Gaza (gennaio 1495) e il mese successivo (febbraio 1495) l'incunabolo teocriteo, in parallelo con l'uscita del *De Aetna* di Pietro Bembo; bisogna attendere il mese di novembre per veder apparire l'*Organon* di Aristotele, primo dei cinque volumi che formeranno la monumentale edizione completata nel 1498. È possibile che esistano due redazioni dell'edizione di Teocrito, la seconda delle quali presenta una decina di fogli con importanti aggiunte e correzioni: cfr. ID., I, p. 7.

[174] Le *Sententiae pareneticae* dello Pseudo Catone, le *Sententiae elegiacae* di Teognide da Megara, gli *Aurea Carmina* pitagorici, il *Poema Admonitorium* di Focilide, i *Carmina Sybillae Erythraeae de Christo Iesu*, la *Teogonia* e i primi due libri delle *Georgiche* di Esiodo.

[175] A conferma del fatto che la munifica eredità lasciata da Bessarione non era stata messa a disposizione del pubblico come un tempo si credeva.

Prima dell'operazione messa in piedi da Manuzio, la circolazione di testi a stampa in greco era assai rara, così come limitata doveva esserne la domanda sul mercato, visto il ristretto numero di persone in grado di comprendere la lingua; eppure, dal primo catalogo delle pubblicazioni manuziane, diffuso nel 1498, traspare il desiderio, l'urgenza, di fornire ad un pubblico in avida attesa tutti i principali autori classici nel loro idioma di origine, ancorché in una versione passibile di ulteriori correzioni. Viene cioè delineandosi, in questi anni, un vero e proprio progetto di diffusione della cultura greca, coronato dalla costituzione di un circolo filellenico noto come "Neakademia" o Nuova Accademia, della quale si rintraccia una prima menzione nel colofone della *princeps* di Sofocle, apparsa nell'agosto del 1502; l'unica copia dello statuto. redatto in greco da Scipione Forteguerri, detto il Carteromaco, si trova, invece, incollata sulla prima facciata di una legatura appartenente ad un volume conservato presso la Biblioteca Vaticana.[176] Non è del tutto chiaro quali fossero gli scopi e la natura di questa associazione;[177] certamente essa riuniva coloro che amavano seriamente lo studio e potevano trarre grande beneficio dalla conversazione in greco, al punto da vietare, forse con intento faceto, la comunicazione in altra lingua. Sembra inoltre plausibile, come suggerito da Geanakoplos,[178] che tra le sue funzioni vi fosse quella di scegliere gli autori greci da stampare, cercando le soluzioni più corrette ai vari problemi testuali. Come molte delle esperienze culturali maturate in questi anni, dopo l'iniziale fervore, anche la "Neakademia", complici le vicissitudini finanziarie e politiche,

---

[176] Il Νόμος fu individuato da Gaetano Marini nella biblioteca dei Barberini, all'interno di un esemplare che contiene i due libri pubblicati da Zaccaria Caliergi, l'*Etymologicum Magnum*, curato da Marco Musuro, del 1499 e il *Galeno* del 1500; Marini ne trasmise una trascrizione a Iacopo Morelli che la resa nota, traducendola in latino, nel 1806 (data che rappresenta un discrimine fondamentale per chi si occupi della storia della "Neakademia", in quanto le precedenti attestazioni della sua esistenza erano contenute solo nelle edizioni aldine). Nel 1811 Ciampi pubblicò una traduzione italiana servendosi di questa edizione e nel 1812 Renouard ne presentò una in francese; ancora Renouard nel 1834 diede alle stampe anche il testo greco, basato su una copia dell'originale. Infine nel 1875 Firmin-Didot pubblicò per la terza volta l'originale del Νόμος riproducendolo dal Renouard; per decenni la carta costituzionale dell'Accademia aldina fu letta nelle edizione citate, finché nel 1955 Manlio Dazzi non richiamava l'attenzione sull'originale, rendendo noti gli esiti dello studio condotto da Augusto Campana, il quale aveva appurato che esso risultava postillato dall'inconfondibile scrittura del Carteromaco. Per questa ricostruzione: cfr. PAGLIAROLI, 2009-2010, p. 175.

[177] In un intervento di qualche anno fa, Stefano Pagliaroli ritiene ancora necessario citare le parole con cui Carlo Dionisotti nel 1963 riepilogava lo status quaestionis: «Per quanto è dell'accademia di Aldo temo che siano in parecchi a credere documentato quel che documentato non è. Perché soltanto così può spiegarsi l'incredibile mancanza di ogni ricerca seria su una questione di tanta importanza»: cfr. DIONISOTTI, 1963, p. 169; PAGLIAROLI, 2009-2010, p. 175.

[178] GEANAKOPLOS, 1962.

conobbe presto una fase di declino: in una lettera datata 27 aprile 1505 Bernardo Zorzi scrive al Carteromaco, nel frattempo trasferitosi a Roma presso la dimora del cardinale Domenico Grimani quale insegnante del nipote Marino,[179] che l'Accademia «graviter egrotat»; nonostante i frequenti riferimenti al progetto di rimettere insieme il circolo presso una prestigiosa sede romana, con il patrocinio di alcuni cardinali, sembra che tale trasferimento non sia mai sostanzialmente andato in porto.

Al di là della testimonianza offerta in relazione alla fortuna della cultura greca in questi anni, la "Neakademia" risulta di grande interesse anche in relazione al riconoscimento dei personaggi che ne fecero parte: a tal proposito Dionisotti osserva che lo statuto fornisce il nome di sette accademici, dei quali uno solo era greco, Giovanni Cretese; dei rimanenti, tolti Manuzio stesso e il Carteromaco, alcuni avrebbero potuto essere designati da chi, senza conoscere il documento, avesse tentato di ricostruirne ipoteticamente la composizione – è il caso di Battista Egnazio e Paolo Canal, istintivamente riconducibili a tale contesto per la natura dei loro interessi; altri, come Girolamo Lucense e Francesco Roseto, non sarebbero venuti in mente al più ferrato e fortunato studioso di Aldo e della sua compagine, con ciò volendo dire che ipotesi e supposizioni in questo campo sono assai pericolose.[180] Tuttavia, sembra quanto meno lecito immaginare un coinvolgimento, a vario titolo, degli eruditi che ebbero un ruolo nell'attività editoriale di Manuzio, personalità in alcuni casi rimaste anonime ma per lo più identificabili con profili di altissimo livello, come accade, ad esempio, nel caso di Pietro Bembo e Marco Musuro, dal 22 luglio 1503 insediato presso lo Studio di Padova.[181]

La sorte dell'Accademia aldina era forse segnata sin dal suo nascere: come argutamente osserva Stefano Pagliaroli, rileggendo la dedica contenuta nella prefazione al Sofocle dell'agosto 1502, il collegamento diretto tra la rinascenza delle *literae graecae* e il sodalizio dei "Neacademici," suona come una sottile *captatio*

---

[179] PIOVAN, 1997.
[180] DIONISOTTI, 1963, pp. 169 – 170.
[181] Tra gli allievi di Musuro c'era sicuramente Iohannes Cuno, che dei corsi padovani conservò appunti ed esercitazioni, dai quali è possibile ricavare la notizia che tra 1506 e 1509 Musuro tenne lezioni su Teocrito, Pindaro, Plutarco, Luciano, Filostrato, Aristofane, Sofocle, Euripide e sull'Antologia Planudea: cfr: MIONI, 1971; per ulteriori notizie si vedano inoltre PALAU, 2004; PELLEGRINI, 2012.

benevolentiae indirizzata a personalità di cui si cercava il sostegno; personalità come quella di Giano Lascaris, che all'inizio degli anni Novanta portò in Italia e soprattutto a Firenze numerose opere nuove di autori greci, alcune fino a quel momento sconosciute. Certamente l'arrivo di codesti manoscritti attrasse non poco l'attenzione di Manuzio e non sarà forse un caso che l'avvio della sua grande impresa editoriale avvenga proprio nel momento in cui, i Medici esiliati da Firenze, inizia la diaspora dei filologi greci, che presso il Lascaris avevano trovato solidarietà e protezione, ora venute meno in seguito al suo trasferimento in Francia. Sarà proprio in una lettera indirizzata da Blois, il 24 dicembre 1501, che Giano rivolgerà un severo appunto a Manuzio, ora colpevole di aver trasferito i suoi interessi dalla Grecia all'Italia, ovvero di essersi dedicato alla stampa e alla diffusione di testi in volgare:

> Et per me che scrivete volere dar fuori εγχιρίδιον de Homero, come de Virgilio et Oratio, quanto ad me, l'ho molto charo et maxime andando vagabundo nel modo che facio: niendimeno seria più al proposito, in loco de Homero, facesti cosa di che non s'havesse copia, perciò che non se pò neli graeci libri εκ περιουσίας, come neli latini attendere alla commodità, dove la necessità non è anchora adimpita. Alla quale opera dicono li litterati voi essere obligato per lo gran principio quale havete facto non senza promissione assidue di pervenire a fine. Adeo al presente allora pare iure quodam suo potersi più tosto lamentare di quanta speranza siano defraudati, che dovervi più tosto commendare per quanto fin' a st' hora li avete concesso, et, benché pensiate di resartire el damno loro cum le cose latine et accusate li tempi, [...] et la vera causa de la vostra transmigratione dala Grecia alla Italia asseverano essere lo guadagno, lo quale senza dubio è indecente cosa che sia primo proposito ad homo docto, [...]. Et, se dite che senza viatico non se poe né pervenire ad fine, né pure commodamente allogiare et che, non solamente dele guere, ma molto più de simile imprese, per quanto importano, sono nervi li dinari, anchora ad questa parte ad loro potere occorrere, a me non toca dare iudicio quanto aequamente: tamen dicono che lo guadagno facto et che continuamente è per farsi da voi in Italia deve sublevare si quid est incommodi nela Grecia, unde tuta la impresa hebe capo et principio [...].
>
> Cfr. Dionisotti, *Aldo Manuzio* [...] 1995, pp. 129 – 133.

Emerge chiaramente da questo brano con quale prospettiva Lascaris intendesse la riscoperta e la diffusione della cultura greca, non solo attraverso l'operazione di emendare i testi più celebri, per offrirli al pubblico in eleganti edizioni a stampa, ma anche mettendo in atto la ricerca di opere del tutto ignote, con lo scopo di approfondire ulteriormente la conoscenza della lingua; ad un certo punto, però, il maturare del progetto di Manuzio segue un'altra strada, inizialmente non prevista.[182] L'apertura

[182] Il suo interesse per il greco (come ricorda Dionisotti, piuttosto il greco dei filosofi e degli scienzati che dei poeti) mirava inizialmente a mutare il rapporto di equilibrio con il latino, che nella prefazione alla raccolta di scritti grammaticali greci, Aldo giudica inferiore per ricchezza e varietà di forme alla lingua ellenica: si rovescia così l'ideale retorico sul quale poggiava la tradizione umanistica latina, ideale

sulla letteratura volgare, l'invenzione di quel formato "tascabile" del libro, che ora diventa compagno di viaggio e specchio dei pensieri e delle emozioni del lettore, aprono una dimensione tutta diversa da quella del rigoroso esercizio filologico, che pure rimane premessa fondamentale di quella esperienza.

Il *Teocrito* aldino rappresenta dunque un tassello importante del clima culturale di questi anni: esso testimonia, parallelamente agli sviluppi della tradizione volgare, il recupero in senso filologico delle fonti classiche. Per cogliere appieno il ruolo degli *Idilli* in relazione alla fortuna della letteratura pastorale, sarà, tuttavia, opportuno considerare anche il fenomeno delle latinizzazioni, che di certo ebbe un peso determinante nello stabilire la diffusione del testo, giacché ne proponeva una versione più facilmente accessibile al pubblico colto. Tuttavia, prima di passare a questo argomento, vorrei sottolineare che ho potuto constatare la presenza di testi greci di Teocrito in alcune delle più famose biblioteche private veneziane: non solo in quella, assai celebre, del cardinale Domenico Grimani,[183] testimoniata da un esemplare che precedentemente apparteneva a Giovanni Pico della Mirandola, ma anche, come di recente ha dimostrato Teresa Martinez Manzano,[184] nella ricchissima raccolta di manoscritti greci e latini di proprietà di Matteo Dandolo,[185] molto probabilmente ereditata per gran parte dal padre Marco, illustrissimo patrizio che ricoprì molteplici, prestigiosi, incarichi politici.[186] E vi sono anche altri casi degni di attenzione, sui quali

---

che già si era indebolito all'interno di quella stessa tradizione per l'insorgenza di una filologia specializzatasi nella ricerca lessicale e antiquaria. Le conseguenze di un rapporto così concepito sono state magistralmente spiegate da Carlo Dionisotti: «il volgare veniva a far capolino con una vivacità teorica che non aveva avuto prima per i grammatici umanisti, per Aldo stesso come grammatico. Era una lingua, nel vario sistema delle lingue. Ma da una grammatica del volgare, e conseguentemente da una letteratura in lingua volgare, dalla posizione insomma che di lì a poco doveva assumere a Venezia il Bembo, Aldo era lontanissimo ancora»: cfr. DIONISOTTI, 1968, pp. 4-5.

[183] DILLER, SAFFREY, LEENDERT, WESTRINK, 2003, n. 139, p. 131.

[184] Ho avuto occasione di ascoltare la lezione che la professoressa Manzano ha tenuto qui a Padova martedì 12 novembre 2013 nell'ambito del corso di dottorato in Linguistica e Letteratura, curriculum di Filologia classica. L'intervento, dal titolo *Creta y el itinerario de los textos grecos hacia Occidente. El caso de los manoscriptos de Matteo Dandolo*, si inseriva in una giornata dedicata allo studio di *Codici greci e biblioteche a Venezia tra Quattro e Cinquenceto*; hanno partecipato anche Paolo Eleuteri, Nicolò Zorzi e Nicoletta Giovè.

[185] Per un profilo di Matteo, cfr. GULLINO, 1986. Lo studioso giustamente sottolinea il ruolo che dovette avere il padre Marco nella cura dell'istruzione del figlio, riuscito oratore eloquente e scrittore raffinato. Significativo, in tal senso, sarebbe il matrimonio, avvenuto a soli ventitre anni, con Paola Contarini di Alvise, sorella di Gasparo, il quale avrebbe stretto un importante legame di amicizia con Dandolo.

[186] Anche la biografia di Marco è stata ricostruita da GULLINO, 1986. Vi sono molti aspetti del suo profilo che meriterebbero di essere raccontati, ad esempio il suo alunnato presso Giorgio Merula, o il

la critica non mi sembra aver considerato con il dovuto interesse: se nelle schede compilate da Nella Giannetto per avviare la ricostruzione della biblioteca di Bernardo Bembo, non vi è alcuna traccia di un *Teocrito*, negli inventari di Fulvio Orsini, che, come è noto, acquisì una buona parte delle biblioteche di Scipione Carteromaco e di Pietro Bembo (compresi i codici ereditati dal padre), si incontrano ben sette esemplari, tra manoscritti e testi a stampa, del poeta siracusano, un numero che sicuramente gli consente di gareggiare con l'eterno "rivale" Virgilio.[187] Inoltre, nella lettera indirizzata a Orsini il 14 maggio 1565, Carteromaco in persona fa riferimento ad un *Teocrito*, finito in mano al capitano Alessandro Conversini, che a differenza di altri esemplari conteneva postille di sua mano (nella parte finale, anche una commedia di Aristofane). Cecil Clough, infine, menziona un manoscritto, perduto, con testi di Teocrito ed Esiodo postillati da Pietro in persona, forse durante gli intensi studi giovanili.[188] Il figlio Torquato, del resto, si esercitò a lungo su questa materia, anche se non con gli stessi risultati del padre: da una testimonianza di Gregorio Cortese, che Danzi definisce «sospetta» dal punto di vista dei toni entusiastici con i quali vengono riferiti al padre i risultati scolastici del giovane Bembo, si legge che egli recitava ed esponeva con molta grazia le due prime *Ecloghe* di Teocrito assieme a quelle di Virgilio.[189]

---

suo ingresso a soli tredici anni, su esortazione del nonno materno (almeno così racconta Priuli), presso lo Studio di Padova, dove si sarebbe addottorato prima in filosofia e poi in diritto civile e canonico, entrando in contatto con tutti i più illustri rappresentanti della cultura veneta. Strinse, infatti, rapporti di amicizia con Ermolao Barbaro, Girolamo Donà, Raffaele Regio e Battista Guarini. Conosceva di certo il greco (tradusse cinquanta salmi) e si conquistò ben presto fama di erudito, nonché di elegante scrittore, come si evince dall'ampio spazio dedicatogli da Degli Agostini tra le sue biografie di scrittori veneziani. Dopo gli studi giovanili, tuttavia, i suoi interessi sembrano essere stati progressivamente assorbiti dalla vita pubblica (Pastore Stocchi cita proprio il caso di Dandolo per raccontare come la scelta di dedicarsi esclusivamente alla cultura umanistica fosse appannaggio di pochi nella Venezia di questi anni. Un'ultima notazione: Marco sposò in prime nozze, nel 1485, Lucia Corner, sorella della regina di Cipro, ma rimase presto vedovo, pochi anni dopo la tragica perdita del primogenito. La madre del figlio Matteo è, infatti, Nicolosa Loredan, sposata in seconde nozze.

[187] Riporto le indicazioni di numero e di pagina, distinguendo tra le varie tipologie: nell'ambito dei manoscritti greci, corrispondono a codici di Teocrito i nn. 95 e 97, alle pp. , mentre tra i libri greci stampati che presentano annotazioni di «huomini dotti», compaiono, accanto ad «Homero greco» con postille di Giano Lascaris, un «Theocrito in 8°, tocco di mano di Georgio Balsamone, ligato in tavole, coperta di carta pecora» (n. 8, p. 351); «un altro Theocrito simile» (n. 9), un «Theocrito senza commento», un «Theocrito tutto corretto et scholiato» (nn. 54-55), un «Theocrito, tutto corretto da huomo dotto» (n. 56): cfr. DE NOLHAC, 1887.

[188] Clough purtroppo non rivela la fonte di tale informazione, della quale non ho trovato alcuna traccia in Danzi: CLOUGH, 1984, p. 315; DANZI, 2005. Sarebbe molto utile sapere di più su questo manoscritto, che presenta assieme i testi di Teocrito ed Esiodo proprio come avviene nelle prime edizioni a stampa.

[189] DANZI, 2005, p. 49.

Vi è un'ultima testimonianza sulla quale vorrei richiamare l'attenzione per chiudere il cerchio intorno alle vicende che accompagnano la comparsa a Venezia dell'incunabolo aldino: presso la Biblioteca Rilliana di Poppi, si conserva un esemplare dalla legatura particolarmente elegante, alla greca, ove compaiono, impresse a freddo sul cuoio e ripetute per quattro volte, le iniziali «V. Q.». Si tratta infatti di un volume appartenuto a Vincenzo Quirini, personaggio cruciale nelle vicende da affrontare nel prossimo capitolo (quello dedicato al ritratto), in quanto membro della Compagnia degli Amici e protagonista, assieme a Tommaso Giustiniani, della fuga verso l'eremo. Prima di giungere a quel bivio, anche Quirini, al pari dell'amico Pietro Bembo, che gli avrebbe inviato in lettura varie parti degli *Asolani*, collabora alle imprese del circolo aldino: lo dice Girolamo Avanzi, nella sua prefazione al *Lucrezio* del 1500, definendolo «literarum decori eximio ac mecenati nostro». Egli fu dunque tra i primi acquirenti del Teocrito pubblicato a Venezia e forse per poter continuare a fantasticare sugli scenari bucolici descritti in quelle pagine, pensò di portare con sé la propria copia tra le mura del ritiro spirituale in Camaldoli.[190]

Considerato l'interesse dei personaggi chiamati in causa, mi sembra auspicabile che ulteriori indagini vengano fatte per chiarire l'entità della circolazione di questo testo in ambito lagunare. Per quanto riguarda le latinizzazioni, è possibile affermare che si tratta di un fenomeno radicato nella seconda metà del Quattrocento: lo dimostra il caso esemplare di Martino Filetico, allievo di Guarino Veronese,[191] presente ad Urbino tra 1454 e 1455 come insegnante di Buonconte, figlio naturale di Federico da Montefeltro e di Bernardino, figlio di Ottaviano degli Ubaldini. Durante questo soggiorno, egli appronta la traduzione dei sette *Idilli* di Teocrito nella redazione di Moscopulo, probabilmente attingendo il testo greco da un codice facente parte della biblioteca di Federico. La dedica ad Alfonso V d'Aragona che accompagna una prima stesura, oggi conservata presso la Biblioteca del Seminario di Padova, consente di fissarne al 27 giugno 1458 (data di morte di Alfonso), il *terminus ante quem*. Dopo il

[190] Per una descrizione di questo esemplare e per una foto della sua legatura rimando al catalogo di una mostra organizzata a Poppi, preso il Castello dei Conti Guidi in occasione del cinquecentenario dell'attività tipografica di Aldo Manuzio: SCAPECCHI, 1994, pp. 23-25, cat. 3, p. 47.
[191] Sulla traduzione, cfr. ARBIZZONI, 1993; per un profilo biografico di Filetico si veda, in aggiunta, BIANCA, 1997.

1467 Filetico si trasferisce a Roma, dove entra in contatto con Bessarione e la sua cerchia; per intervento del prefetto Antonio Colonna intraprende l'attività di insegnamento di retorica presso lo *Studium*, inserendosi piuttosto bene nell'ambiente romano del tempo. In questa fase dà alle stampe una propria versione degli *Idilli*, rivedendone il testo rispetto al codice padovano e facendo precedere la traduzione da una biografia del poeta, accompagnata da una dedica a Federico da Montelfeltro; il tipografo è Eucario Siber e perciò l'edizione può datarsi approssimativamente al 1482. Da un rapido controllo nei cataloghi di incunaboli, molti dei quali disponibili in rete, è possibile compiere una prima verifica sulla diffusione della traduzione di Filetico, piuttosto ampia anche se non vastissima:[192] di particolare interesse risulta, a mio avviso, la traccia di un'edizione a stampa veneziana per i tipi di Bernardinus Venetus, in data 22 luglio 1499, ulteriore testimonianza, a quanto mi risulta non così ben segnalata, di un interesse tutto veneziano verso Teocrito e la tradizione che egli rappresenta.

In entrambe le redazioni, padovana e romana, Filetico apporta non poche variazioni al testo originale, nello sforzo di dare una nuova interpretazione poetica degli *Idilli*, mantenendo la struttura dell'esametro latino; molti dettagli che gli apparivano privi di importanza vengono perciò omessi. A tal proposito può essere utile confrontare questa versione con un codice conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, la cui storia è stata puntualmente ricostruita da Carlo Vecce: si tratta di una traduzione latina di trenta idilli teocritei e pseudoteocritei, derivata fedelmente dall'edizione stampata a Venezia, nel suo secondo stato, quello più corretto.[193] Vecce la definisce una traduzione elementare, *verbum de verbo*, un esercizio scolastico senza alcuna ambizione di riscrittura stilisticamente più elevata; sorprende perciò, che essa si presenti come una trascrizione in bella copia di un testo preesistente, peraltro approntata in una regolare calligrafia di primo Cinquecento, molto curata nelle titolazioni in caratteri epigrafici e in inchiostro rosso. Si riconoscono le tracce di un lavoro di indicizzazione, come sembrano dimostrare le linee orizzontali poste in

[192] Della versione a stampa realizzata a Roma, corredata di una *Vita* di Teocrito, ho rintracciato esemplari a Ferrara, Napoli, Roma, Venezia e in Vaticano.
[193] Su questo secondo stato cfr. GALLAVOTTI, 1955, pp. 306-307.

corrispondenza dei nomi propri, e si rileva la presenza di un articolato sistema paratestuale, costituito da interventi interlineari e postille marginali che mostrano il ricorso sistematico a strumenti grammaticali e lessicografici prodotti dall'officina di Aldo; nelle postille, inoltre, si incontra l'uso del volgare (con inconfondibili caratteristiche della *koiné* napoletana di fine Quattrocento), come se si volesse rendere il significato del lemma greco con un'immediatezza non raggiungibile attraverso la perifrasi latina. Lo studioso, dunque, conclude che questo lavoro così capillare di traduzione doveva avere come finalità non solo l'apprendimento diretto del greco, ma anche l'allestimento di un libro di servizio che potesse facilitare la lettura diretta del testo greco dell'aldina. Termine *post quem* per questa latinizzazione è, di tutta evidenza, il 1496, mentre per il lavoro di revisione diventa necessario considerare la disponibilità di strumenti quali il *Dictionarium* (edito nel dicembre 1497) ed il *Thesaurus* (agosto 1496), con la possibilità che qualche postilla sia stata aggiunta negli anni successivi; di certo la traduzione è anteriore alla più ampia e più corretta edizione di Teocrito da parte di Giunta a Firenze, edizione che, secondo il giudizio di Vecce, avrebbe reso del tutto insufficiente il testo aldino. Ora, l'aspetto più interessante di questo codice napoletano, consiste nella presenza, sul verso dell'ultima carta, di una nota che porta il nome di Iacopo Sannazaro, accompagnato dalla data 25 ottobre 1525: l'autore della traduzione e del sistema paratestuale di questo Teocrito è dunque lo stesso autore del romanzo pastorale che tanto successo avrà a Venezia nei primi anni del secolo. Documentato è, del resto, l'approfondimento dello studio del greco intrapreso da Sannazaro alla fine del Quattrocento; nel caso di Teocrito, tuttavia, si tratta di un ritorno, perché il primo incontro era avvenuto all'altezza della prima redazione dell'*Arcadia*, all'altezza cioè dello scritto intitolato *Libro pastorale nominato Arcadio*. E si era trattato senza dubbio di un incontro decisivo per il poeta napoletano:

> Teocrito infatti è già nella filigrana della prima importante scelta compositiva dell'*Arcadio*, la questione dell'*inventio* del paesaggio, della scena per così dire 'teatrale' in cui sfila il movimento dei pastori. Il carattere 'teatrale' era affine al contesto reale di fruizione bucolica cortigiana della seconda metà del Quattrocento, in testi che venivano spesso rappresentati nel corso delle feste di corte.
>
> Carlo Vecce, *Sannazaro e la lettura di Teocrito*, 2006, p. 688.

La prima redazione dell'Arcadia si conclude con la prosa X e l'egloga X, che raccontano la storia della poesia bucolica attraverso un riferimento allegorico alla

«sampogna» passata di mano in mano dal dio Pan a un pastore siracusano (Teocrito) e poi a Titiro (Virgilio);verso la conclusione, i pastori ascoltano il canto finale in un *locus amoenus*, dettagliatamente descritto:

> Ove molti olmi, molte querce e molti allori sibilando con le tremule frondi, ne si moveano per sovra al capo; ai quali aggiungendosi ancora il mormorare de le roche onde, le quali fuggendo velocissime per le verdi erbe andavano a cercare il piano, rendevano inseme piacevolissimo suono ad udire [...].
>
> Sannazaro, pr. X, 57-60

Il passo, in verità molto lungo, deriva puntualmente dall'*Idillio* VII di Teocrito, noto come *Le Talisie*, e dimostra come le descrizioni dei paesaggi d'Arcadia si qualifichino spesso come «paesaggi sonori», per utilizzare una definizione coniata da Charles Segal.[194] Confrontando questo brano, così come viene riportato nel codice napoletano, con la traduzione di Filetico, si può riconoscere l'attenzione meticolosa riservata da Sannazaro a parole rare che svolgono un ruolo fondamentale nella costruzione di questi paesaggi sonori, sottolinenado il mormorare delle acque e delle fronde degli alberi che è anche una delle prime impressioni acustiche in apertura agli *Idilli*, nei primi versi del *Tirsi*. L'operazione di recupero che il Sannzaro traduttore oltre che lettore, compie sul testo di Teocrito, sembra dunque funzionale a ricavare indicazioni significative in relazione ad una concezione del paesaggio, fondata su una «selezione metonimica» del mondo pastorale;[195] a conferma del fatto che i versi del poeta siracusano, così fortemente intrisi di una particolare magia del paesaggio, descritto in sintonia patetica con i personaggi che lo abitano, hanno offerto un importante fonte di ispirazione per il viaggio allegorico dell'*Arcadio*, per quel sogno di armonia totale tra la natura e la civiltà umana che gli eventi della storia contemporanea crudelmente infrangeranno. Sannazaro funge in tal senso da importante *trait d'union* tra le due tradizioni, quella classica, mediata attraverso un esperimento letterario in latino che aveva l'ambizione di oltrepassare i confini del genere bucolico tradizionale, pur mantenendo un occhio di riguardo al testo originale, e quella volgare. La competenza

---

[194] SEGAL, 1981.
[195] VECCE, 2006, p. 696. Lo studioso è tornato sulle vicende relative al codice napoletano in un intervento offerto alla memoria di Giuseppe Billanovich: cfr. VECCE, 2007.

teocritea di Sannazaro verrà riconosciuta anche in anni successivi da Egidio da Viterbo, che gli chiederà la traduzione di alcuni luoghi oscuri.[196]

Volendo, dunque, esplorare anche il campo delle volgarizzazioni, vi è un ultimo episodio che merita di essere raccontato: esso vede protagonista Annibal Caro, assiduo frequentatore a Firenze di Benedetto Varchi, che lo sottopose ad un robusto tirocinio umanistico, fondato sulla familiarità con il buon uso del toscano direttamente appreso da Dante, Petrarca e Boccaccio. Come ha ricordato Manuela Martellini, autrice di un intervento specifico su questo tema, Caro rappresenta, all'interno del panorama letterario umanistico-rinascimentale, l'esempio di un autore che non si è limitato ad assimilare la poesia teocritea in qualità di patrimonio conoscitivo, ma ha cercato di farlo entrare nella tradizione italiana: egli inoltre consente di riflettere sulle molteplici influenze che il modello bucolico esercitò non solo in campo letterario ma anche artistico, giacché in una lettera indirizzata a Vasari il 10 maggio 1548, alludendo all'esecuzione di un quadro raffigurante Adone e Venere, dichiara:

> Quando voleste sapere l'inclinazion mia, l'Adone, e la Venere, mi pare un componimento di due più bei corpi che possiate fare, ancora che sia cosa fatta. E, risolvendovi a questo, arebbe del buono che imitaste più che fosse possibile la descrizione di Teocrito.

Dopo aver così attentamente indagato il tema della fortuna testuale di Teocrito si vorrebbe , infatti, saperne molto di più sul suo ruolo in relazione alle arti figurative. L'unico studio sistematico su questo argomento risale, se non sbaglio, al 1968 e successivamente si contano solo interventi sporadici nell'ambito di ricerche dedicate, più in generale, alla tradizione bucolica, con la parziale eccezione di un lavoro pubblicato nel 1995 che pur privilegiando un'analisi in chiave sociale e politica degli *Idilli*, dedica un capitolo al tema della loro ricezione nelle opere d'arte.[197] Ciò sorprende

---

[196] Traggo questa notizia da Vecce, 2007, p. 612, il quale riferisce inoltre che nel 1501 Cariteo aveva inviato ad Egidio i testi di Esiodo e Teocrito (probabilmente nel testo dell'Aldina) in attesa di comunicargli anche Omero. Del costante interesse di Egidio verso Teocrito (come dice Vecce, nell'ambito di una lettura dei classici orientata ad una complessa allegoresi cristiana, influenzata dal neoplatonismo e dall'esegesi ebraica) resta la testimonianza delle note Ex commentariis in Theocritum nella miscellanea di appunti e traduzioni compilata da Nicolò Scutelli per Egidio intorno al 1526 e la traduzione di Bartolomeo Marliani nel codice Angelic. C 4 26: cfr. Vecce, 2007, p. 612, nota 18. Nella nota precedente si annuncia uno studio in corso di preparazione relativo alla presenza di Teocrito nelle opere volgari di Sannazaro.

[197] Rimando all'introduzione del volume, nella quale l'autrice spiega come gli *Idilli 2, 14 e 15* di Teocrito, definiti *Urban Mimes*, possano costituire interessanti casi di studio nell'ambito di un filone di ricerca che

non poco laddove si constata che la tendenza a stringere rapporti con l'arte figurata, tipica dell'età ellenistica, è chiaramente presente nella poesia di Teocrito, forse in maniera anche più accentuata di quanto non avvenga in altri poeti della stessa epoca.[198] Negli *Idilli* si riconosce infatti un caso di *ecphrasis*,[199] la descrizione di una coppa promessa in premio a Tirsi in cambio del suo canto in memoria di Dafni, che presenta delle scene scolpite a rilievo: si tratta di tre quadretti di vita rustica, che illustrano una contesa d'amore, una scena di pesca e un fanciullo intento a custodire una vigna carica di grappoli, insidiata dalle volpi. La critica ha poi individuato altri temi che ricorrono negli *Idilli* e che sembrano suggerire un rapporto con le arti: la pastora nell'atto di mungere una capra facendo cadere il latte in un recipiente posto ai suoi piedi (Id. V, 84-85), il caprone che sfuggendo alla sorveglianza del pastore va a brucare dove non dovrebbe (Id. IV, 44-49; Id. V, 100-103), il motivo del «cavaspina», al quale il poeta allude nell'episodio che vede protagonista il βουκόλος Coridone mentre toglie una spina dal piede del compagno Batto, inavvertitamente inoltratosi in mezzo ai cardi (Id. IV, 50-57). Mi sembra opportuno, infine, ricordare, anche se nell'ambito dei testi attribuiti allo Pseudo-Teocrito, l'episodio del *keriokleptes*, il ladro di miele, segnalato dalla critica come motivo ispiratore di una tavoletta dipinta nel 1531 da Lucas Cranach (oggi a Roma, Galleria Borghese): nei versi di Teocrito la puntura delle api viene scherzosamente paragonata alle ferite provocate dalla freccia di Amore e benché nell'iscrizione che accompagna il quadro di Cranach non vi sia riportata una traduzione letterale di questo passo, è evidente che lo spunto per il soggetto viene proprio da questo testo, che nel 1526 fu oggetto di una conferenza presso l'Università di

privilegia temi di etnicità, classe sociale, genere, così come di colonialismo e committenza: cfr. BURTON, 1995, pp. 1-6.

[198] Così NICOSIA, 1968, p. 9.

[199] Si tratta della descrizione di un *kyssibion*, ovvero di una coppa di legno istoriata, sulla quale la critica non ha mancato di attirare l'attenzione: Payne, 2001. Occupa i vv. 27-60 del primo *Idillio* e sembra ispirata alla visione di un oggetto reale (non c'è unanimità su questo punto). Il brano si inserisce nella tradizione di *ecphraseis* inaugurata da Omero con la descrizione dello scudo di Achille e ripresa da Esiodo con riferimento allo scudo di Eracle. Nell'età ellenistica, però, l'*ecphrasis* non è più una digressione slegata dal resto del contenuto, ma comincia a svolgere una funzione precisa nell'equilibrio del testo. Teocrito sarebbe tra i primi ad adottare questo metodo: nel I *Idillio*, infatti, l'*ecphrasis* della coppa intagliata costituisce un contrappeso, un *pendant* al lungo canto di Tirsi, uniformando così la struttura del componimento; anche il contenuto delle scenette descritte risponde perfettamente allo spirito della poesia teocritea, partecipando all'atmosfera dell'idillio. NICOSIA, 1968, pp. 35-39.

Wittenberg, seguita ad una decina di anni di distanza dalla pubblicazione della traduzione latina curata dall'illustre professore di greco Georg Sabinus.[200]

La presenza di questi brani ha, dunque, consentito di riconoscere negli *Idilli* un'importante testimonianza della nuova sensibilità verso i valori intrinseci del paesaggio, ma l'indagine della fortuna di questi motivi in ambito figurativo sembra essere limitata a pochi esempi e viene da pensare che, ancora una volta, su questo aspetto incomba la presenza ingombrante di Virgilio. Tuttavia, in aggiunta a quanto esposto finora, vi è almeno un caso che può costituire un importante punto di partenza per riconoscere il ruolo di Teocrito in relazione alle arti figurative con riferimento agli anni prossimi all'usciti delle prime edizioni a stampa. Si tratta infatti di una miniatura dipinta da Albrecht Dürer nel foglio che ospita l'*incipit* del I *Idillio* all'interno di una delle edizioni aldine stampate a Venezia; e non si tratta di una copia qualsiasi, ma di quella acquistata da Willibald Pirckheimer durante gli ultimi mesi del suo soggiorno nel Nord Italia.[201] Nella miniatura, giudicata tra le più belle realizzazioni del pittore in questo campo, Dürer raffigura due pastori, l'uno che imbraccia la lira, l'altro che suona la siringa, entrambi all'ombra di un albero e ai margini di una radura dove pascola un gregge; una delle pecore si sta abbeverando ad una fonte alimentata da un ruscello che sgorga dalle rocce; la vegetazione è ricca e consiste di abeti e di alberi dalle chiome a fungo, mentre sullo sfondo si intravede una montagna. Ai rami sono appese le insegne araldiche dei Pirckheimer (sulla destra) e quelle della famiglia Ritter (sulla sinistra), cui apparteneva la moglie, scomparsa nel 1504; l'intervento di Dürer dovrebbe perciò precedere questa data, collocandosi, con tutta probabilità nei primissimi anni del Cinquecento. Benché successiva al soggiorno veneziano, la scena di carattere pastorale ispirata da Teocrito sembra dialogare bene con la *Morte di Orfeo* e l'*Ercole al bivio*, tanto è vero che nella recentissima mostra di disegni, acquerelli e stampe organizzata a Washington in sinergia con l'Albertina di Vienna, è stata presentata con una datazione compresa tra il 1496 e il 1497, ovvero a ridosso dell'edizione aldina (febbraio 1496).

---

[200] Sul dipinto di Galleria Borghese, cfr. HERMANN FIORE, 2010.
[201] Nel 1928 Erwin Rosenthal pubblica un importante saggio sulle illustrazioni che compaiono nei libri di Pirckheimer, prendendo in considerazione anche questo esempio: ROSENTHAL, 1928. Sulla miniatura del Teocrito si vedano inoltre: STRAUSS, 1974, ii, cat. 1502/26; BACH, 1999.

Il quadro sin qui tratteggiato dovrebbe consentire di comprendere appieno il peculiare significato che assume la pubblicazione degli *Idilli* a Venezia a metà dell'ultimo decennio del secolo: in un recente intervento Angela Caracciolo Aricò, pur non soffermandosi sul tema della circolazione e della fortuna del testo teocriteo, ha sottolineato la necessità di vedere in questo fatto il segnale di una sensibilità nuova, che segna l'affermarsi del gusto bucolico. La studiosa ritiene che questa significativa impresa debba essere letta nell'ambito di una stagione ben precisa dell'Umanesimo, una stagione che vede l'allontanarsi dei civili entusiasmi del primo Quattrocento e l'inizio di un processo di ripiegamento su un sentimento del vivere più meditato e malinconico.

> In particolare a Venezia è molto sentito il ritorno ad una religiosità delle origini, ad un profondo, rigoroso senso di moralità che si coniuga con l'indicazione del necessario ritorno ad una vita più naturale e sobria di contro alle astrazioni raziocinanti, alle orgogliose e sicure definizioni della dignità dell'uomo, che avevano preso campo nel primo e pieno Quattrocento. Pertanto, di contro agli orgogliosi, ornati, lineamenti delle città umanistiche ricche di marmi e d'oro, luogo di scambi e di mercati, si preferisce indugiare nell'imprendibile profilo del paesaggio campestre, denso d'ombre, campo di spazi smemorati, indugio nel sogno e nella meditazione.
>
> Angela Caracciolo Aricò, *Mito e bucolica nell'Arcadia di Iacopo Sannazaro e la cultura figurativa del Quattrocento*, 2006, p. 68.

Il *Prologo* dell'Arcadia sarebbe indicativo in questo senso: appellandosi alla vicende di Marsia, quale esemplare richiamo ad un necessario ritorno ad una condizione di umiltà, e dichiarando la predilezione per una vita seconda natura, condotta tra gli alberi, tra le sorgenti dei monti e il canto degli uccelli liberi nei boschi, esso segnala l'esigenza di dare spazio ad un gusto rinnovato, attento alle segrete risonanze del cosmo ed espresso attraverso l' «humilis sermo bucolicus», come indica esplicitamente Sannazaro allineando il suo canto a quello virgiliano ma anche a quello del poeta siracusano. L'ambiente bucolico non è più il fondale per rappresentare concetti filosofico-morali: e qui converrebbe ricordare quanto si è cercato di mettere in luce a proposito dei paesaggi di Bellini. Secondo Angela Caracciolo, il successo dell'*Arcadia* tra Quattro e Cinquecento non si spiega se non nella svalutazione dell'elemento narrativo, a favore dell'elemento lirico; dunque è in questo paesaggio che diventa stato d'animo, puro sentimento lirico, che si devono ricercare le ragioni del fascino che questa tradizione, ora rinnovata attraverso un procedimento di recupero e di rielaborazione delle fonti classiche, esercitò sul pubblico veneziano. Viene da

chiedersi, a questo punto, chi i fossero i lettori e i possessori dei tanti manoscritti che misero in circolazione gli umori dell'*Arcadia*, ancor prima che il suo autore ritenesse opportuno divulgarne i versi in un testo a stampa.

L'APPRODO IN ARCADIA

Nel 1986 Paul Holberton pubblicava un articolo assai ricco di notizie documentarie relative alla collezione libraria di Zuanantonio Venier, noto alle cronache come proprietario di alcuni dipinti prestigiosissimi di Bellini, Giorgione, Tiziano e Raffaello.[202] Dal momento di questa segnalazione, che alle spalle aveva il regesto curato da Donata Battilotti e Teresa Franco,[203] molte notizie si sono aggiunte sulla biografia di questo personaggio, grazie all'attento studio pubblicato da Rosella Lauber nel 2004, cui ha fatto seguito un più sintetico profilo all'interno dei volumi sul collezionismo veneziano.[204] Ricordato come uno dei più illustri senatori e oratori di Venezia, lodato da Pietro Aretino[205] e stimato da Pietro Bembo, che in diverse occasioni gli dimostrò affettuosa amicizia,[206] Venier compare tra gli interlocutori dell'*Oratore* di Giovan Maria Memmo come colui che ha abbandonato «le cose de palazzi, et de giudici», al fine di dedicarsi al governo della Repubblica, tanto che alla sua casa, «vero oracolo di Vinegia tutta», accorrevano concittadini bisognosi di saggi consigli.[207]

Figlio di Giacomo Alvise del ramo di San Canciano e di Samaritana Arimundo di Pietro *quondam* Nicolò, egli veniva presentato in balla d'oro agli Avogadori Bernardo Bembo e Girolamo Donà il 31 maggio del 1495.[208] Delle sue complesse e, in diverse

---

[202] HOLBERTON 1985-1986.
[203] BATTILOTTI, FRANCO, 1978, pp. 61-63.
[204] LAUBER 2004 e 2008.
[205] ARETINO, *Lettere* [ed. Procaccioli, 2000], tomo IV, libro IV, pp. 160-161.
[206] La frequentazione con Pietro Bembo è accertata almeno a partire dalla primavera del 1524; i riferimenti rintracciabili nelle *Lettere* sono numerosi: BEMBO, [ed. Travi, 1987 – 1993], II [1508 – 1528], p. 208; III [1529 – 1536], pp. 29 – 30, 123, 229, 428 – 429, 528 – 529; IV [1537 – 1546], pp. 530, 548 – 549. 553, 575. Cfr. anche LAUBER, 2004, p. 24 (nota 10); BATTILOTTI, FRANCO, 1978, p. 63.
[207] Memmo, 1545, c. 55v; Lauber, 2004, pp. 11, 24 (nota 5).
[208] La sua data di nascita può pertanto essere stabilita intorno al 1477: cfr. Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Avogaria di Comun*, *Balla d'oro*, reg. 164/III, c. 330*v*; BATTILOTTI, FRANCO, 1978, pp. 61, 64, 73. Lauber osserva che la ricorrente citazione dei nomi di Bernardo Bembo e di Girolamo Donà nelle

occasioni, travagliate vicende personali,[209] interessa qui sottolineare il profondo interesse per la letteratura, testimoniato da un gruppo compatto di sei manoscritti oggi conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia:[210] all'interno di questa «bibliotechina» si rintracciano, accanto a trascrizioni di versi assai celebri come quelli di Dante, Accolti e Bembo, componimenti di poeti meno noti, ad esempio del veneziano Marco Piacentini, oggetto di studio da parte di Armando Balduino.[211] Di particolare suggestione risulta, inoltre, la presenza di un importante nucleo di letteratura pastorale, composto dalla redazione pre-summontina dell'*Arcadia* di Sannazaro e da tre egloghe del patrizio veneziano Giovanni Badoer, raccolte sotto l'intitolazione *Phylareto all'aurea sua catena*. Sembra che questi brani occupassero un posto di rilievo, giacché essi si trovano rilegati insieme, in una veste molto elegante, corredati di due iscrizioni di mano del proprietario: sul foglio di guardia la dicitura «Bucolicorum Sylva» e al f. 4*r*, che precede l'inizio dell'*Arcadia*, le parole «Infausti et amicorum», accompagnate

presentazioni di Venier, Gabriele Vendramin e Girolamo Marcello, interpretata dalla critica come se i due patrizi più anziani avessero svolto il ruolo di "padrini", costituendo un magnetico fulcro di correlazione, corrisponde invece, come dimostrano i registri delle nomine ufficiali, ad un incarico svolto da entrambi negli stessi anni; agli Avogadori in carica venivano presentati, senza alcun rapporto privilegiato, tutti i rampolli dell'aristocrazia: cfr. ASVe, *Segretario alle voci*, reg. 7 (ex 12), 1492 – 1534, cc. 2*v* – 3*r*; LAUBER, 2002, pp. 46-47; ID., 2004, p. 24 (nota 9).

[209] L'11 luglio 1524 viene accusato di favoreggiamento nello svolgimento del suo ufficio di Avogadore: in seguito a questo fatto, il 13 gennaio dell'anno seguente Venier è costretto ad abbandonare la carica «con pessima fama»: cfr. SANUDO, 1879 – 1902, XXXVI, col. 471 – 472; BATTILOTTI, FRANCO, 1978, p. 62. Il 2 aprile del 1530 viene eletto ambasciatore di Francia con uno stipendio di 150 ducati d'oro al mese; arriva a Parigi il 13 febbraio 1531, ma sembra che la sua permanenza non sia stata del tutto agevole, forse penalizzata dai trascorsi negativi: per due volte infatti si vota in Consiglio per dare a Venier 200 ducati in modo che potesse far fronte al caro vita in Francia; la proposta verrà messa ai voti senza mai venire accettata, altre due volte: cfr. SANUDO, 1879 – 1902, LIV, col. 545 e LV, coll. 234, 296. Solo l'11 marzo 1533 Venier riceverà i 200 ducati richiesti: SANUDO, 1879 – 1902, LVII, col. 615.

[210] I manoscritti sono stati riconosciuti da Holberton come facenti parte di un gruppo compatto; riporto le loro segnature: It. IX, 351 (= 6486); It. IX, 350 (= 6485); It. IX, 348 (= 6496); It. IX, 347 (= 6483); It. IX, 352 (6487); It. IX, 349 (=6486): cfr. HOLBERTON, 1985 – 1986, pp. 175 – 179.

[211] BALDUINO, 1980, pp. 286-294. Considerazioni relative all'impaginazione e alla lingua adottata consentono di collocare i manoscritti 352 (Dante, *Rime*) e 347 (Saviozzo, *Rime*) ad una datazione più alta; per il ms. 351, che contiene la trascrizione dell'*Arcadia*, la data dell'edizione Summontina, il 1504, può costituire un *terminus ante quem*. La sequenza per gli altri codici può essere così formulata: 351 (Sannazaro, Badoer), 350 (Piacentini, *Rime*), 348 (Malatesti, *Rime*; Marco Sasso da Modena, capitolo *Quando spargendo in Ciel Laurata Aurora*). È individuabile, infine, un termine preciso per il ms. 349, che contiene le *Rime* di Sannazaro, Accolti e Bembo: poiché compare un riferimento alla morte di Guidobaldo da Montefeltro, esso deve essere datato dopo il 1508. Cfr. HOLBERTON, 1985 – 1986, pp. 180 – 181.

dallo stemma di famiglia a bande rosse e argento.[212] Si può dare per scontato, come giustamente osserva Holberton, che Venier avesse copiato i testi di cui non possedeva un'edizione a stampa: i manoscritti, pertanto, costituiscono solo una parte delle sue letture e solo un aspetto del suo profilo culturale. Tuttavia, non è azzardato affermare che essi rappresentano la letteratura di suo maggior interesse e possono fungere da modello per saggiare i gusti del patriziato veneziano in questo campo e a quest'altezza cronologica. Sono, del resto, presenti tutti gli elementi che ci si aspetterebbe di trovare: Sannazaro e la poesia pastorale, il petrarchismo, le *Rime* di Dante, brani di poesia cortigiana e veneziana.

Le intitolazioni «Bucolicorum Sylva» e «Infausti et amicorum», che il Venier antepone ai testi, mettono in evidenza due aspetti di cui egli sembra subire profondamente il fascino: la tendenza melanconica, riecheggiata in diversi passaggi dell'*Arcadia*, e le aspirazioni neoplatoniche, ben rappresentate dai toni delle egloghe di Badoer (a sua volta influenzato da Sannazaro).[213] Il frontespizio «Infausti et amicorum» riflette, inoltre, quell'ideale di amicizia, derivato dal mondo classico, che gli uomini del tempo, tanto quanto i pastori dell'*Arcadia*, considerano un valore irrinunciabile: lo afferma Venier stesso in una lettera del 1543, segnalata da Holberton,[214] nella quale si dice angosciato per molte cose, ma sempre vicino agli amici, di cui non si potrebbe mai scordare; parole che ricordano i toni del documento noto come *Leggi della Compagnia degli Amici*, inserendosi in un clima di forte sodalizio spirituale e intellettuale.[215]

Ad un'atmosfera di affettuosa consuetudine, alimentata da dotte conversazioni, si richiamano, d'altronde, le vicende che fanno da contorno alle egloghe di Giovanni Badoer, nate nel cuore di un'esperienza culturale brillantemente studiata da Maria

---

[212] It. IX, 351 (= 6486): la redazione pre-summontina dell'Arcadia, fino alla decima egloga, è riportata ai ff. 4r - 62v; ai fogli successivi si trova il componimento poetico di Badoer, *Phylareto all'Aurea Sua Cathena*: cfr. HOLBERTON, 1985-1986, p. 175. La veste del codice è stata descritta da Susy Marcon: MARCON, 1988, p. 42

[213] Protagonista di queste egloghe è Phylareto, che proclama il proprio amore per «l'aurea sua Catena»: il nome dell'amata non viene dunque esplicitato, ma continua ad essere evocato, alimentando un lacerante desiderio d'amore.

[214] La lettera è scritta da Parigi ed è indirizzata a Marco fu Hieronimo Zen: Biblioteca Nazionale Correr (BNC), cod. Cicogna 3204, n. 90; cfr. HOLBERTON, 1985 – 1986, p. 83.

[215] Su questa vicenda si avrà modo di tornare nel capitolo dedicato al ritratto.

Antonietta Grignani in un contributo dal titolo assai significativo: *Badoer*, *Filenio*, *Pizio: un trio bucolico a Venezia*.[216] Attraverso l'analisi di alcuni componimenti intercettati in un gruppo di manoscritti, la studiosa è riuscita a tratteggiare la storia di una *societas* pastorale venutasi a creare a Venezia alla fine del Quattrocento; protagonisti, oltre al patrizio veneziano, due poeti toscani: il rimatore senese, nonché frate agostiniano, Filenio Galli (all'anagrafe Filippo Galli)[217] e il misterioso teologo originario di Montevarchi, noto solamente come Pizio. La prima traccia di questa affascinante vicenda viene da un sonetto composto da Giovanni Badoer in occasione dell'arrivo o di una visita dei due amici toscani a Venezia: esso ci offre *in nuce* una sorta di descrizione essenziale dei personaggi coinvolti, presentati attraverso le loro rispettive tendenze letterarie. Filenio viene ricordato per la sua attitudine al «dolce gioco», ovvero alla poesia d'amore, e in effetti egli fu rimatore amoroso, esclusivamente in lingua volgare; di Pizio, invece, emerge il lato più vicino all'attività umanistica, testimoniato dalle traduzioni di Seneca:[218] egli riceve, infatti, l'appellativo «dotto». Maggiori dettagli emergono, inoltre, da un *Opus pastorale* scritta dallo stesso Pizio, che Grignani pubblica accanto al testo del *Phylareto all'aurea sua Catena* composto da Giovanni Badoer:[219] si tratta di quattro prose affiancate da altrettante egloghe, i cui interlocutori sono ancora una volta i protagonisti del trio bucolico.[220]

---

[216] Il contributo è segnalato sia da Holberton che da Ballarin: cfr. GRIGNANI, 1973; HOLBERTON, 1985 – 1986, p. 175 (nota 13); BALLARIN, 1993, pp. 399 – 400.

[217] È d'obbligo il rimando agli studi di Maria Corti, in particolare al saggio *Per un fantasma di meno*: cfr. CORTI, 1969, pp. 327 – 367.

[218] Nel 1497 esce la prima edizione a stampa della *Tragedia quarta di Seneca per Pythio traducta*, con dedica *Al Magnifico Suo Giovanni Badoario Nobilissimo Patritio Vinitiano: Doctore Excellentissimo Utriusque Iuris Phylosopho Doctissimo: Et Perspicacissimo Theologo*: l'opera di Pizio vuole presentarsi come tentativo di opposizione alla traduzione senechiana di Evangelista Fossa, cremonese e servita, accusato di aver impiegato «vocaboli rozi & duri» e di aver sostanzialmente formulato un volgarizzamento poco elegante da un punto di vista formale. La traduzione di Fossa appare a Venezia il 28 gennaio 1497, per i tipi di Piero Bergamasco; tra i versi che egli indirizza a letterati amici, si incontra un riferimento a Pizio, ricordato anche in relazione al suo amore per Perilla, dedicataria di un Opus pastorale di cui si parlerà tra poco. L'episodio che vede contrapposti i due traduttori di Seneca è ricordato da Dionisotti come primo esempio di polemica letteraria provocata da un volgarizzamento: cfr. DIONISOTTI, 1967, p. 131; GRIGNANI, 1973, nota 1 di p. 81.

[219] Si legge alle cc. 61*r* – 77*v* del manoscritto It. IX, 351, Biblioteca Marciana di Venezia. Il codice era già stato segnalato perché contiene la trascrizione della prima redazione dell'*Arcadia*, ma il testo del *Phylareto*, così come l'*Opus* di Pizio, sono pubblicati per la prima volta da Grignani.

[220] Pizio è perdutamente innamorato di una certa Perilla, dedicataria dell'opera, ma teme che la fanciulla lo tradisca con un rozzo e goffo pastore di nome Monio; l'epilogo tragico, con Perilla ormai prossima al

Dai componimenti presi in esame, databili intorno al 1497,[221] sembra di poter evincere che Filenio e Pizio fossero legati da un'amicizia di lunga data, presumibilmente appartenendo ad una generazione precedente quella di Badoer; non mostrano, tuttavia, alcuna difficoltà ad instaurare un rapporto di profonda comunione intellettuale con l'interlocutore più giovane, già dedito per conto proprio agli studi letterari. Badoer, dal canto suo, sembra apprezzare la cultura dei due toscani, non sdegnando di emulare la loro maniera letteraria, pur con delle differenze. Grignani confronta in modo puntuale le loro produzioni bucoliche, rilevando chiaramente nei versi di Filenio l'influsso di archetipi senesi e fiorentini,[222] e in quelli di Pizio un espressionismo linguistico ancor più esasperato, con macchie realistiche giocate anche all'interno di uno schema di canzone petrarchesca. Badoer, al contrario, convoglia la bucolica verso esiti lirici e classicheggianti che aspirano, seppur con risultati più mediocri, ad imitare la sensibilità artistica con la quale Sannazaro stesso rivede la sua *Arcadia*: la cura di collocare nell'ultima sede degli endecasillabi sdruccioli parole di derivazione latina, l'astensione, laddove possibile, dal colorito linguistico "regionale", l'uso per lo più di metri lirici che riprendono quelli utilizzati nell'*Arcadia*, sono tutti aspetti che dimostrano come, di fronte alla duplice possibilità offerta dal filone bucolico, ovvero la liricizzazione della tematica pastorale da una parte e l'esasperazione dell'originario pluriliguismo dall'altra, Badoer aderisca alla prima soluzione, dimostrandosi non pedissequo imitatore ma intelligente seguace di una tendenza letteraria congeniale alla sua formazione classicheggiante. Anche la parte prosastica, che Grignani giudica più interessante dal punto di vista storico, non pare semplicemente e unicamente prodotto di suggestione sannazariana: in uno schema di retaggio boccaccesco (che fa da base anche a Sannazaro) Badoer riesce ad inserire le proprie reminiscenze umanistiche. Ciò risulta evidente, ad esempio, nella prosa III, che

---

suicidio, è sventato grazie all'intervento degli amici, Philenio e Phylareto, ovviamente presentati nelle vesti di pastori, che riescono a far riconciliare i due capricciosi amanti.

[221] Tale riferimento cronologico viene dall'edizione senechiana approntata da Pizio, nella quale si ricorda il suo amore per Perilla, celebrato anche nei componimenti in questione; nel *Phylareto* di Badoer, però, si menziona un altro amore coltivato da Pizio; egli dichiara infatti di non voler più cantare Cyllenia, «a cui fu servo non anni ma lustri», ma non fa alcun cenno a Perilla, che deve essere subentrata in un secondo momento; l'operetta di Badoer deve perciò essere datata prima del 1497: cfr. nota 17.

[222] Riconoscibili nel plurilinguismo, nella politonalità, nel ricorso alla clausola sdrucciola, come sede di curiose e spregiudicate operazioni contaminatorie, e infine nella polimetria, filtrata dalla tradizione popolareggiante di strambotti, canzonette, ballate, inseriti tra la serie di sdruccioli: cfr. Grignani,

segnala frequenti rimandi ad Ovidio e Apuleio, quest'ultimo assai conosciuto nel Quattrocento, soprattutto in qualità di fonte abbondantemente citata nell'*Hypnerotomachia Polyphili*: i frigidi e pedanteschi latinismi del Badoer non a caso riecheggiano quei versi, denunciando lo sfoggio di una umanistica passione letteraria.[223]

La composizione di questo trio bucolico è, dunque, assai significativa, in quanto consente di attestare la compresenza nel Veneto, alla fine del XV secolo, di tre fondamentali modelli tematico – formali della bucolica quattrocentesca: per la prosa, come è facile intuire, quello boccaccesco, per la poesia quello toscano, con le sue implicazioni "espressive", e infine quello sannazariano, interpretabile in direzione aulica e mitologizzante. Ciò non solo conferma la ricchezza culturale di questo settore della letteratura veneta, ma chiarisce anche la necessità di riconoscere le caratteristiche di ciascuna tradizione, facendo emergere al contempo l'esigenza di riflettere attentamente sul significato dell'operazione attuata da Sannazaro. Può essere utile in tal senso confrontare le osservazioni di Grignani con un contributo di Riccardo Drusi, dedicato al ruolo dell'*Arcadia* nel dibattito critico cinquecentesco.[224]

> A Venezia la precoce stampa della *princeps*, 1502, non basta a porre l'*Arcadia* in una posizione di vantaggio fra altre e vicine parti delle lettere volgari: e viene da dire che *ovviamente* non basta. Passi pure l'infedeltà del testo; il fatto è che se Bernardino Vercellese, lo stampatore, o il fantomatico Sebastiano suo committente, potevano credere di inserirsi con qualche fortuna nella pista di primizie volgari contemporanee che Aldo aveva aperto, tre anni prima, con il Polifilo, per troppo di ingenuità non riuscivano a capire come quella pista avesse imboccato altra e decisiva direzione con il Petrarca filologicamente restaurato dal Bembo. *Le cose volgari* del 1501 inauguravano quella risalita a modelli antichi ed eccellenti che costituirà il cosiddetto classicismo volgare del Bembo, e per ciò stesso contribuivano a raffreddare troppo facili entusiasmi verso l'esperienza letteraria contemporanea, e obbligavano a posizioni criticamente più consapevoli.
>
> Riccardo Drusi, *Appunti sull'Arcadia nel dibattito cinquecentesco*, 2006, p. 245.

L'uscita degli *Asolani* al 1505, un anno dopo la summontina dell'*Arcadia*, indica chiaramente che Bembo intendeva competere con Sannazaro sul terreno, allora insidiosissimo, della prosa in volgare. L'umanista napoletano doveva apparirgli un'autorità in questo campo, tanto è vero che Pietro, in procinto di pubblicare i suoi

---

[223] Così GRIGNANI, 1973, p. 89.
[224] DRUSI, 2006.

dialoghi sull'amore, si premura di mandargli in visione una copia del suo lavoro, quasi a volerne ottenere, come afferma Drusi citando la lettera che accompagna questo omaggio,[225] una sorta di informale ma autorevole *imprimatur*. La chiusa della missiva è abbastanza risoluta nel presagire che Sannazaro avrebbe con buona probabilità plaudito, piuttosto che criticato, l'opera di Bembo, ma qualche preoccupazione sicuramente attraversava l'animo del giovane patrizio, come segnala la sua cautela nell'uscire allo scoperto.

Drusi giustamente richiama l'attenzione sul ritardo, piuttosto evidente, con cui l'*Arcadia* passa sotto i torchi veneziani di Aldo: bisogna infatti considerare che l'edizione aldina del romanzo di Sannazaro esce solo nel 1514, ovvero a dieci anni esatti di distanza dalla stampa napoletana rivista e corretta dall'autore;[226] Manuzio si fa precedere anche da un'iniziativa milanese a cura di «Petro Martyre Mantegatio dicto Cassano», che nel 1509 riedita la versione napoletana, nonché da un edizione veneziana di «Joanne Rosso da Vercelli» all'altezza del 1512.[227] Ciò sorprende ancor di più se si considera che ad Aldo non erano mancate né l'occasione né la volontà di stampare l'*Arcadia* a tempo debito: nel 1502 egli, infatti, si era rivolto a Sannazaro chiedendo l'invio delle sue opere composte in lingua latina e volgare:[228]

> affinché siano stampate coi nostri tipi e pubblicate a disposizione degli studiosi in forma assolutamente perfetta e degna del Sannazaro; giacché quel che si vede stampato risulta assai mal ridotto dai tipografi (quae impressa habentur, valde sunt depravata ad impressoribus).
>
> Dionisotti, *Aldo Manuzio editore*, I. p. 66; II, p. 243.

---

[225] *Ivi.*, pp. 245 – 246; BEMBO, [ed. Travi, 1987 – 1993], I [1987], p. 192.

[226] L'edizione pirata apparsa a Venezia per i tipi di Bernardino Vercellese e per volontà di un desideroso e avido Sabastiano da Venetia, la cui identità resta misteriosa, è datata 14 giugno 1502: già si ripete il 22 novembre di quell'anno e poi il 20 dicembre 1504, basandosi su un testo leggermente migliorato rispetto alla prima stampa. A Napoli la stessa versione, scorretta ed impropria, del Vercellese viene pubblicata da Sigismondo Mayr il 26 gennaio 1503, aggiungendo all'edizione veneziana un'egloga in 36 terzine, *Alfanio et Icaro*. Sannazaro è perciò costretto a rivedere il più rapidamente possibile il suo testo, in modo da far uscire, nel 1504 per Sigismondo Mayr, la versione ufficiale: *Arcadia del Sannazaro tutta fornita et tratta emendatissima dal suo originale et nuovamente in Napoli restampita*. Un esemplare di questa edizione è conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia. Su queste vicende editoriali, cfr: CARACCIOLO, 1991.

[227] DRUSI, 2006, p. 246; si veda inoltre VILLANI, 1989, pp. 10, 17.

[228] La richiesta viene formulata all'interno della lettera dedicatoria, indirizzata a Sannazaro, che accompagna l'edizione, nell'ottobre 1502, di un opuscolo di sei carte *La vita et sito de Zychi, chiamati Ciarcassi, historia notabile*, in scrittura volgare, composto dal genovese Giorgio Interiano. Giunto a Venezia da Ragusa, questi è amico di Poliziano, che, lo ricorda nella sua *Miscellanea*, e, a detta di Aldo, anche di Pontano e Sannazaro. Cfr. DIONISOTTI, 1968, p. 13.

Secondo Dionisotti, non vi sono dubbi che qui Aldo si stesse riferendo proprio all'*Arcadia*: la decisione di prepararne un'edizione a stampa era pertanto già stata presa all'indomani della comparsa della versione pirata e a maggior ragione deve essere considerata significativa, in quanto contribuisce a segnalare il decisivo cambiamento di rotta che i progetti di Manuzio hanno ormai intrapreso. Se c'è qualcuno, tra i suoi consulenti, che avrebbe potuto beneficiare di un ritardo nella concretizzazione dell'impresa, questi, osserva maliziosamente Drusi, è prima d'ogni altro Bembo, il quale, a questo punto, potrebbe davvero essere implicabile di una qualche responsabilità in questo frangente. I suoi *Asolani* avrebbero certamente tratto grande giovamento da una «posizione attendista», evitando il confronto diretto con la lingua dell'*Arcadia* del 1504, pericolosamente simile per condivisione di tratti toscani, per di più dotati di una vena letteraria.[229] Un'ulteriore insidia poteva provenire, inoltre, dall'*errata corrige* posta ad accompagnamento dell'edizione summontina: essa segnala, come ha puntualmente sottolineato Paolo Trovato, che Sannazaro intendeva intraprendere una «direzione bembesca avanti lettera», provocando l'umanista veneziano sul terreno della normativa volgare, un campo nel quale, sin dal Petrarca aldino, Bembo riteneva di poter vantare diritti esclusivi.[230] Nella dedicatoria indirizzata a Lucrezia Borgia, datata primo agosto 1504, l'autore degli *Asolani* tiene, infatti, non a caso, a specificare che il testo era già pronto per la stampa l'anno prima, assicurandosi un evidente vantaggio sull'uscita dell'opera sannazariana (una retrodatazione ulteriore non sarebbe stata necessaria, dal momento che l'edizione del 1502 aveva, con la sua corrotta veste linguistica, provocato un'aperta sconfessione da parte del poeta napoletano). Una simile situazione si verificherà anche al momento dell'uscita delle *Prose*, la cui stesura, per poter sbaragliare la concorrenza di Fortunio, doveva risultare precedente l'anno di comparsa della sua grammatica, il 1516.

Le osservazioni di Drusi si spingono oltre nel valutare l'atteggiamento di Bembo: secondo lo studioso, infatti, non si trattava di semplice concorrenza nei confronti di Sannazaro, ma di una presa di distanza dovuta all'esigenza di ripulire il proprio ruolo da trascorsi cortigiani nei quali egli, già impegnato nelle prime colture della futura

[229] DRUSI, 2006, p. 248.
[230] TROVATO, 1991, p. 155.

grammatica letteraria, non poteva né voleva più riconoscersi. È pur vero che all'indomani dell'apparizione in pubblico degli *Asolani*, Bembo lascia Venezia per trasferirsi ad Urbino e calarsi pienamente negli ozi della corte; ma questa scelta è strettamente connessa con la sua sfera personale, con quel senso di inquietudine nei confronti dei doveri imposti dalla sua posizione sociale, vissuti come limitazioni insopportabili che sottraggono tempo prezioso allo studio. Ben altra questione è quella che concerne il suo esordio come poeta volgare: il ruolo cui Bembo aspira in questo campo impone una strategia diversa e più sopraffina. Se l'accostamento del suo nome a quello di Sannazaro nel canzoniere composto intorno al 1495 (poi edito nel 1543), che ad un discreto manipolo di rime del Bembo affianca le *Stanze* di Poliziano, i sonetti di Lorenzo e di Giovanni Pico, e le farse del Sannazaro, accanto ad altri componimenti di ambito sforzesco, poteva rappresentare coerentemente la situazione della poesia di corte sul finire del Quattrocento, di lì a poco sarebbe risultato assolutamente incompatibile con i tratti del «fiscale epigono di Petrarca».[231] Ironia della sorte, nello stesso anno in cui compare l'aldina dell'*Arcadia*, che peraltro migliorava il testo della summontina secondo gli orientamenti linguistici di Bembo, veniva anche riedito il Petrarca del 1501; siamo nel 1514 e Bembo si trova a Roma, «in tutt'altre faccende affaccendato».[232]

Non è possibile raccontare la straordinaria complessità di questo momento senza ricorrere alle parole di Dionisotti, che gettano nuova luce non solo sulla questione del dibattito critico intorno all'*Arcadia* o, se si vuole, intorno al tema stesso della nascita della lingua volgare, ma anche su quanto è stato detto a proposito del *Teocrito* e di ciò che esso rappresenta nel progetto di Manuzio (si ripensi all'accigliata lettera di Giano Lascaris); il quadro ora dovrebbe risultare più completo e più ricco di sfumature. Intendo dire che per capire davvero il senso delle riflessioni di Drusi su un'eventuale responsabilità di Bembo nell'uscita tardiva dell'*Arcadia* per i tipi di Aldo, bisogna considerare, con sguardo più ampio, il significato delle scelte editoriali compiute da Manuzio tra gli ultimissimi anni del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo.

---

[231] DRUSI, 2006, p. 249. Su questa significativa svolta nel percorso di Bembo, cfr. VECCE, 1998, in particolare le pp. 480 – 182; MARCOZZI, 2000. Sul codice parigino si vedano inoltre: BRAMANTE, [ed. a cura di Vecce, 1995], pp. 111 – 112; ZANATO, 2002, in particolare pp. le pp. 141 – 150.
[232] DIONISOTTI, p. 12.

Prima del Petrarca corsivo del 1501, egli dà alle stampe due soli testi volgari: la *Hypnerotomachia Polyphili*, nel dicembre del 1499, e le *Epistole* di S. Caterina nell'ottobre del 1500. Con queste ultime, Aldo non pensava in alcun modo di compiere un'operazione funzionale alla promozione della letteratura in lingua volgare; le sue preoccupazioni erano semmai di natura religiosa, morale e politica. Egli intendeva dimostrare che la sua professione non era ristretta all'ambito di una cultura accademica e aristocratica, ma all'occorrenza poteva anche occuparsi di diffondere un messaggio che desse voce alla necessità urgente di una riforma religiosa e morale. In modo non troppo diverso, la *Hypnerotomachia*, proponeva, invece, una soluzione umanisticamente accettabile dell'incognita linguistica volgare, nel senso che rifiutava un trasferimento diretto sulla carta scritta della lingua parlata, ma accettava, come era inevitabile fare, l'esistenza di fatto del volgare, mirando a ricavare *ex novo* una sintesi tratta da un aggiornamento della cultura umanistica. Aldo credeva fermamente nell'invenzione di una cultura e di una letteratura nuova, altra da quella dell'umanesimo scolastico chiuso nella filologia latina: perciò non dovrebbe stupire che un'opera così prepotentemente innovativa e provocatoria dal punto di vista linguistico e contenutistico potesse attirare la sua attenzione.

> Era per lui come per ogni altro lettore umanisticamente educato, un pastiche divertente, irto di reminiscenze classiche, recondite sì e travestite nel volgare, ma non tanto da sfuggire all'occhio esperto: onde il gioco, delizioso ai filologi di ogni tempo, del riconoscimento di una fonte, del chiarimento di un enigma. Anche era, nella *Hypnerotomachia*, la grande passione retorica, antiquaria e mitologica che aveva scosso gli umanisti. E se Aldo, come umanista, mirava oltre, a una fede più alta e certa, era però esperto di quella passione, e ben poteva indulgere ad essa leggendo un testo volgare.
>
> Carlo Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare*, 1968 [ed. 1995], pp. 10-11.

Dobbiamo dunque credere, come ci insegna Dionisotti, che nel lasso di tempo intercorso tra l'uscita del *Polifilo* e il lancio delle nuove stampe corsive in formato "tascabile" dei grandi classici, battezzate "petrarchini", nel corso, dunque, dell'anno 1500, Manuzio abbia sostenuto intense e risolutive discussioni con uomini come il Bembo; altrimenti l'improvviso mutamento del suo indirizzo editoriale non potrebbe essere pienamente inteso.

E certo nelle mani del Bembo proprio la *Hypnerotomachia* sarà stata un'arma forte contro Aldo: quella via solitaria era senza uscita, la soluzione dell'incognita volgare era un'altra. Anche la soluzione della crisi umanistica era un'altra: la filosofia e la scienza dei Greci non bastavano. [...] Nella questione del volgare, che certo non era stata mai fondamentale per lui, egli sostanzialmente aderì alla tesi del Bembo. Onde le sue edizioni del Petrarca e di Dante, e nel 1505 gli *Asolani*, e finalmente nel settembre 1514, pochi mesi prima di morire, l'*Arcadia*. Né altri testi letterari volgari apparvero, che si sappia, da lui stampati. Dante e Petrarca dunque, fra gli antichi; il Bembo e il Sannazaro fra i moderni. Non altri.

Ivi., pp. 11-12.

Dante e Petrarca, Bembo e Sannazaro: sembra di vederle dialogare tra loro queste teste coronate di alloro, come forse poteva accadere sulle pareti di qualche studiolo, decorato con serie di ritratti.[233]

Troppo poco sappiamo degli interessi letterari di Venier e Badoer per valutare il peso e la consapevolezza delle loro scelte in questo campo. Sembra, tuttavia, ragionevole pensare, alla luce di quanto rilevato da Grignani, che un personaggio come Giovanni Badoer, affascinato dalla bucolica volgare importata dagli amici toscani, ma al contempo incline a cogliere l'interpretazione in chiave umanistica e classicheggiante che ne dà Sannazaro, avrebbe potuto guardare con attenzione agli esperimenti linguistici di Bembo. Bisogna però considerare un ulteriore aspetto e cioè quello del

[233] Un tema che mi sarebbe piaciuto approfondire è quello dei ritratti di poeti rintracciabili negli studioli rinascimentali. Riterrei infatti di grande interesse indagare in questo contesto la fortuna dell'immagine di Jacopo Sannazaro, quale rappresentante, accanto al Bembo, della nuova tendenza linguistica costruita sulla lingua volgare. Mi sembra che si tratti di un argomento non troppo approfondito: celebre è l'ipotesi, suggerita, se non erro, da Charles de Tolnay, di riconoscere il volto di Sannazaro in uno dei poeti che affollano il Parnaso affrescato da Raffaello nella Stanza della Segnatura. Fondamentale sarebbe il reperimento di ulteriori notizie relative al ritratto di Jacopo Sannazaro di mano di Sebastiano del Piombo, visto da Michiel in casa Bembo; stando a questa testimonianza il pittore veneziano lo avrebbe eseguito a partire da un altro ritratto, del quale, tuttavia, non si conosce l'autore. La critica ha ritenuto di poter individuare questo modello in un ritratto attribuito a Giovanni Paolo Degli Agostini (allievo di Bellini), oggi conservato al Museum of Art di New Orleans, ma pochi sembrano essere i punti di riferimento in questo campo: cfr. GASPAROTTO, 2013, p. 57; VENTURI, 1918, pp. 49 – 52; SHAPLEY, 1968, p. 51, n. K1268. É stato segnalato anche il caso di Lucas Cranach, che avrebbe realizzato una serie di ritratti, con tutta probabilità destinati ad uno studiolo, tra cui quelli di Bembo e di Sannazaro: cfr. BORGGREFE, 2011, p. 69. Segnalo un recente contributo di Joana Barreto, che si propone di indagare almeno in parte la fortuna dell'iconografia di Sannazaro, pur non toccando il tema dei ritratti da studiolo: cfr. BARRETO, 2011. Ricordo, infine, il *Ritratto* tizianesco, conservato nelle collezioni reali inglesi, che una lunga tradizione identifica come effigie del poeta Sannazaro: l'età del personaggio rappresentato non sembra, tuttavia, compatibile con una simile proposta, considerato che la datazione del dipinto, pur essendo dibattuta, richiede con tutta probabilità una collocazione intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento e la data di nascita dell'umanista napoletano è 1458: cfr. WHITAKER, CLAYTON [a cura di], 2007, pp. 188 – 190, cat. 59. Segnalo, inoltre, il caso di un "ritratto in medaglia", studiato da Riccardo Naldi: cfr. NALDI, 2007.

genere: che ruolo ha in questo complesso dibattito l'elemento bucolico o pastorale? In questo senso mi sembra importante tenere conto delle osservazioni di Claudia Berra, volte a sottolineare il carattere «antibucolico» della poetica bembesca:[234] Pietro fu infatti appena sfiorato dalla musa bucolica e anche quando si esercitò in prove vicine al genere, lo fece per una concessione alla moda, imperante nella lirica tra Quattro e Cinquecento, della disperata a sfondo pastorale; una concessione, come sottolinea Dionisotti, compensata da una fedeltà strettissima al linguaggio petrarchesco e al di là della quale non è facile immaginarlo compositore di egloghe. Secondo Berra, ad una lettura attenta degli *Asolani*, fin dalla *princeps* del 1505, questo diniego si rivela non una banale questione di gusto, ma una vera e propria, benché non esplicita, teorizzazione.

Nel dialogo d'amore redatto da Bembo si incontra una sorta di repertorio dei diversi tipi poetici: nel primo libro Perottino recita alcuni componimenti di gusto cortigiano, irti di metafore ardite e di ossimori, funzionali ad una resa letterale dell'infelice condizione vissuta dall'amante; nel secondo libro Gismondo afferma, però, che la poesia è artistica menzogna finalizzata al diletto del pubblico, inficiando in tale modo la possibilità che i «rimati dolori» di Perottino siano in grado di dimostrare la sua pessimistica teoria sull'amore, giacché in poesia tutto è vero e tutto è falso. Con questa argomentazione, dunque, Gismondo di fatto riconosce la specificità della creazione letteraria. Nel corso della sua argomentazione egli significativamente, menziona la poesia bucolica, dichiarando di preferirla ai versi di Perottino: sostenendo che «gli antichi huomini» furono più abili di lui nel fingere, intende sottolineare che l'applicazione della convenzione pastorale fa risaltare al meglio l'abilità artistica. Dal contesto di tale affermazione emerge, tuttavia, anche un giudizio tiepido: lo svela l'utilizzo del verbo «favoleggiare», che indubbiamente fa riferimento ad una sistematica, sebbene pregevole, trasfigurazione della realtà; trasfigurazione affatto estranea, dice la Berra, agli intenti di Gismondo, ma circoscritta ad alcuni casi di invenzioni retoriche ricercate, mai prolungata sistematicamente a coprire il senso letterale con il velo dell'allegoria.

[234] BERRA, 1998.

> L'occultamento della realtà è agli antipodi della poetica del Bembo, quale risulta dalle sue opere, e quale si rivela già matura nei giovanili *Asolani*, intrapresi probabilmente negli ultimi anni del Quattrocento. [...] Il modello poetico proposto da Lavinello a conclusione del dialogo è ispirato alla realtà del sentimento amoroso, ed è volto, secondo l'esempio petrarchesco, ad esplorarne ed esprimerne la complessità attraverso il travaglio formale. Al di là dei versi, peraltro, la concezione tutta dell'opera – si pensi allo sfondo del dialogo, ai caratteri dei personaggi, all'argomento squisitamente attuale – appare ben ancorata alla contemporaneità, pur nella spiccata tendenza idealizzante; tanto che si può affermare che proprio negli *Asolani* abbia percepibilmente inizio la sottile dialettica fra riproduzione e nobilitazione letteraria del presente che, notoriamente, caratterizza la letteratura rinascimentale
>
> Claudia Berra, *Il Bembo «antibucolico»*, 1998, p. 238.

È, dunque, importante distinguere nella poetica di Bembo, tra il processo di idealizzazione, da intendersi in senso petrarchesco, che egli attua attraverso un meditato riuso dei grandi paradigmi della scrittura, e il «travestimento della realtà» tipico della tendenza allegorizzante, sul quale mantiene una forte riserva. Di qui la rinuncia a praticare la poesia bucolica, allegorica per costituzione genetica, che non sembra rientrare pienamente nei suoi orizzonti formali.

Alla luce di queste riflessioni, la fortuna di un testo come l'*Arcadia* dovrebbe risultare maggiormente comprensibile: essa rappresenta, infatti, per il pubblico veneziano un riuscito esperimento di «allegoria autobiografica», che individua nell'ambiente bucolico non il fondale per rappresentare concetti filosofico – morali, ma il luogo di un'intima adesione, di un costante rispecchiamento con il mondo interiore del poeta: i paesaggi arcadici non sono connotati in senso narrativo, ma si qualificano semmai come rappresentazioni di uno stato d'animo e in questo aspetto risiede la chiave del loro successo.[235] L'approdo in Arcadia per Sannazaro avviene attraverso il compimento di un cammino interiore che Virgilio aveva appena iniziato: si deve a lui infatti la scoperta di questa regione del Peloponneso, una terra, in realtà, aspra e petrosa, nella quale l'uomo deve faticosamente lottare per la sopravvivenza; il poeta, però, la reinventa come spazio interiore, connotandola anche di una dimensione morale, la *pietas*. Sannazaro non poteva che condividere l'idea di un luogo in cui una comunità di pastori, attraverso rituali codificati, cerca di esorcizzare o di alleviare il

[235] CARACCIOLO D'ARICÒ, 2006, p. 71.

dolore e la morte, perché questo gli offriva l'opportunità di raccontare le sofferenze del suo tempo, trasfigurandole in quelle del protagonista Sincero[236]

Particolarmente efficace nella poetica sannazariana è l'utilizzo nel canto delle egloghe della terzina sdrucciola, una singolarità metrica per la lirica quattrocentesca, che influenza in modo assai significativo l'evoluzione della polifonia italiana.[237] Il sentimento lirico della bucolica sannazariana deve dunque essere inteso anche in questo senso come elemento archetipo della poesia pastorale modernamente intesa:

> la nota peculiare della poesia sannazariana è l'aver fatto lievitare all'interno di forme codificate dalla tradizione, quasi ossificate in un ruolo copertamente dichiaratorio – pur presenti nel romanzo arcadico – la propria cadenza interiore in un sistema di segni che diviene di fatto evocativo, prismatica rifrazione dell'io, al limite dell'autoanalisi. [...] É il mondo lirico dell'Arcadia quello che affascina e fa ricercare l'opera al punto da produrre numerose repliche [...]. Non tanto il soggetto viene ripreso e imitato ma il motivo della poesia bucolica sannazariana, la sua dimensione a-temporale, profondamente segnata dall'introspezione. [...] Proprio in questa sublime libertà stilistica che porta alla gratuita contemplazione, non ancorata a precise significanze, sta il punto di contatto tra la pittura di parole di Jacopo e la poesia di immagini di Giorgione: [...] è la 'zoomata' sull'io la vera novità che accomuna i due autori.
>
> Angela Caracciolo Aricò, *Mito e bucolica nell'Arcadia di Sannazaro* [...], 2006, pp. 72-73.

L'importanza della musica e del tema dell'autoritratto nella produzione artistica di Giorgione possono, dunque, essere considerate in stretto rapporto con la forte vocazione comunicativa e attualizzante della poetica di Sannazaro. Il pensiero corre subito ai dipinti visti da Michiel in casa di Zuanantonio Venier, appassionato lettore dell'*Arcadia*: ma come spesso accade nella storia di Giorgione la combinazione perfetta non è a portata di mano. Non si rintracciano, infatti, in questa collezione esempi che consentano di concretizzare questo suggestivo parallelo: del maestro di Castelfranco Venier senz'altro possedeva «el soldato armato insino al cinto ma senza celada», non si ha invece notizia di autoritratti o concerti. Tra le opere che la critica ha frequentemente messo in relazione con le inclinazioni arcadiche della società veneziana conviene ricordare due dipinti purtroppo perduti, ma di grande importanza per questo tema: la *Nascita di Paride* vista da Michiel in casa di Taddeo Contarini, personaggio già segnalato per un interesse peculiare nei confronti del paesaggio; l'aspetto di questo

---

[236] VECCE, 2013, p. 5.
[237] SILKE, 1979.

quadro oggi è noto solo grazie alla copia di David Teniers (Bruxelles, Musée Royaux), che rende palese la sua ambientazione fortemente arcadica. Sarebbe di grande interesse conoscere meglio la data della sua esecuzione, per valutarne il rapporto con il clima culturale fin qui descritto; l'unico indizio in questo senso è fornito ancora una volta da Michiel, che descrivendo l'opera in casa Contarini la qualifica come una delle prime dipinte dal maestro. Si tratta certo di un'indicazione molto precisa, che invita a riflettere con attenzione sul rapporto di questa prova arcadica con la *Tempesta*, spesso chiamata in causa come possibile termine di confronto, in virtù dell'apparente consonanza tra le due figure femminili, entrambe sedute e con la veste che lascia scoperta una gamba. Al pari della *Nascita di Paride*, vi sarebbe un altro dipinto, da collocare invece al di là del quadro delle Gallerie dell'Accademia, che offre una testimonianza davvero molto significativa in relazione al sentimento, sempre più urgente nel patriziato veneziano, di approdare in Arcadia: si tratta di un'invenzione giorgionesca che oggi possiamo apprezzare solo attraverso un certo numero di copie, tra le quali meritano di essere ricordate la versione su carta di proprietà del marchese di Lansdowne e le tele di Wilton House e della Galleria Nazionale di Capodimonte a Napoli. Esse ci presentano un patrizio travestito da pastore, nell'atto di portarsi alle labbra un flauto; lo sguardo malinconico, rivolto verso l'osservatore, accentua il fascino di questa soluzione figurativa, che si presta ad essere analizzata nella sezione dedicata al ritratto, accanto ad altre opere giorgionesche collocabili intorno al 1506, anno che segna il momento di dialogo più intenso e più ricco di conseguenze con Dürer.

Un possibile manifesto della pittura arcadica in questi anni è il *Concerto campestre* del Louvre: Angela Caracciolo lo cita come esempio emblematico di un quadro allegorico che però non punta tanto sugli elementi della tradizione mitologica, quanto sulla capacità evocativa della musica, traducendola in immagine; non a caso la studiosa sente la necessità di legarlo al nome di Giorgione, concordando con Jaynie Anderson.[238] L'annoso dibattito intorno al problema dell'autografia non è dunque del

[238] ANDERSON, 1996, p. 308. Anche Rosand si è collocato in questa tradizione: cfr. ROSAND, 1987; mentre Holberton, forse suggestionato dai problemi conservativi, nonché dall'autorevole parere di Charles Hope, ha proposto il nome di Domenico Mancini: cfr. HOLBERTON, 1994.

tutto sedato, come sembrano segnalare recenti orientamenti della critica.[239] Dal momento della mostra di Parigi, tuttavia, molti consensi sono maturati intorno alla proposta di assegnare definitivamente il quadro a Tiziano; del resto fu proprio questa esposizione a consentire un'importante operazione di verifica, mettendo in luce le aporie della sua storia critica e al contempo proponendo un'attenta lettura dei dati formali.[240] Nella scheda emergeva chiaramente il ruolo di Hourticq, che con un'argomentazione di trenta pagine in favore della paternità di Tiziano, avrebbe aperto un nuovo capitolo nella storia degli studi;[241] a fronte di questa acquisizione veniva, tuttavia, ricordato anche il parere di Pallucchini, che non cessò mai di pensare ad un'invenzione giorgionesca portata a termine dal cadorino nei mesi stessi in cui attendeva agli affreschi di Padova.[242] L'idea di un dipinto a due mani avrebbe, peraltro, conosciuto grande fortuna nel seguito degli studi, come se non si potesse rinunciare a riconoscere lo spirito di Giorgione in quell'invenzione del trio di musici e della nuda, di spalle. Su questo punto pesava il problema dell'assegnazione della *Venere* di Dresda, che puntualmente Gould avrebbe segnalato come identica alla nuda in piedi presso la fonte, ricavandone un'indicazione in favore del maestro di Castelfranco.[243] La figura più problematica era, tuttavia, la nuda, seduta, che suona il flauto: unanimemente ritenuta da coloro che condividevano l'ipotesi di un quadro a due mani un'invenzione pienamente giorgionesca; ma l'attento studio di un foglio conservato al British Museum svelava nuovi scenari. Questo disegno, che può essere utile ricordare anche in relazione al tema stesso dell'*Arcadia*, è uno studio realizzato in due tempi: ad una prima fase esecutiva risale la figura della donna nuda, condotta con una penna sottile ed un inchiostro grigio – nero, ben percepibile nel dorso e nella testa; al secondo tempo appartiene, invece, lo sviluppo attorno a questa figura di una sorta di concerto a due nel paesaggio, realizzato con un inchiostro bruno e un tratto più grosso, impresso su una traccia a gesso nero non visibile sotto i contorni della nuda. Solo a questo punto,

---

[239] È in corso di stampa un intervento di Jonathan Unglaub, docente presso la Brandeis University di Waltham (MA), negli Stati Uniti; a giudicare dal titolo, *A Proposal for the Concert Champêtre: Sebastiano?* sembra trattarsi di una proposta attributiva in favore di Sebastiano Luciani; il contributo dovrebbe comparire in una miscellanea curata da Jodi Cranston, *Venetian Painting Matters*.
[240] BALLARIN, 1993, pp. 392 – 400.
[241] HOURTICQ, 1919.
[242] PALLUCCHINI, 1944, I, p. XII; *Id.*, 1953, pp. 60 – 63; *Id.* 1969, I, pp. 9, 20 – 22.
[243] GOULD, 1969, p. 208.

infatti, Tiziano disegna il tratto di panneggio sulla gamba destra, intervenendo, per ottenere una miglior fusione tra le due stesure, anche sul dorso, appena sopra le natiche, con un'ombreggiatura ad inchiostro bruno e di intonazione più calda. L'analisi della tecnica, puntualmente indagata da Ballarin nella scheda del catalogo parigino, ha confermato, così come oggi sembra riconoscere unanimemente la critica, la percezione di due momenti stilistici ben diversificati: il più tardo da porsi all'altezza del *Polittico Averoldi* e del *Bacco e Arianna* (1520 – 1522); il primo, giorgionesco, da interpretare come uno studio preparatorio per il *Concerto*, come si può capire da una comparazione attenta delle due immagini, che consente di riconoscere una serie di variazioni minime ma significative.[244] Che Tiziano, e non Giorgione, sia responsabile di questo studio è dimostrato, come dice Ballarin, non tanto dal fatto che il cadorino lo avesse per le mani intorno al 1520, quanto dallo stesso stile grafico del foglio, pienamente coerente con altri esempi ascritti al giovanissimo Tiziano: vorrei qui ricordare, come particolarmente attinenti alla tematica arcadica, il *Paesaggio con satiro e capra* della Frick Collection (New York) e i *Due satiri con il disco astrologico* del Metropolitan Museum.

Restituito a Tiziano, il *Concerto campestre* viene a collocarsi come un tassello fondamentale della sua giovinezza, segnando una tappa importante del percorso che precede gli affreschi di Padova. La critica ha, infatti, per lo più proposto una datazione vicina al 1509 (protratta, al più tardi al 1511, prima della Scoletta), leggendo nel dipinto un nesso importante con il clima maturato a seguito degli eventi della guerra di Cambrai. Un intervento significativo in tal senso è stato proposto da Jonathan Unglaub nel 1997: pur attribuendo l'opera a Giorgione, lo studioso offre una puntuale ricostruzione del suo significato, intrecciando i dati formali del dipinto con un'attenta perlustrazione delle fonti.[245] Punto centrale della sua argomentazione è il tema della

---

[244] Sarà opportuno tenere a bene a mente la lettura di questo foglio quando si avrà l'occasione, nell'appendice, di tornare sul problema della datazione di un quadro che precede di poco il *Concerto campestre*: l'*Arcangelo Raffaele e Tobia*, che dovrebbe costituire un punto di passaggio fondamentale tra la *Susanna* e il quadro del Louvre.

[245] Introducendo il suo lungo saggio lo studioso dichiara: «Attribution is not my concern. I adopt Giorgione's authorship for consistency. The arguments of my study would not fundamentally differ if Titian were definitively shown to be solely or partially responsible for the work»: cfr. UNGLAUB, 1997, p. 80 (nota 2).

privazione della terra, legato ad un fenomeno di collisione tra l'ambientazione bucolica e il contesto storico, che diventa uno dei *leitmotif* più consolidati della tradizione poetica pastorale; secondo Unglaub questo aspetto non sarebbe stato sufficientemente considerato nell'interpretazione del dipinto.[246] Lo studioso riprende, dunque, l'idea che il *Concerto* sia costruito su una serie di antitesi, per solito interpretate come *topoi* del genere pastorale, fondati sulla contrapposizione tra lo stile umile della bucolica e l'ambizione poetica intonata alle esigenze della storia. L'inevitabile intromissione della realtà quotidiana costringe, infatti, il poeta a formulare uno stile più elevato rispetto alle modalità espressive dei bovari. I commentatori e gli imitatori della pastorale classica erano ben consapevoli di questa problematica: Servio, ad esempio, afferma che Virgilio trasformò gli *Idilli* di Teocrito in un veicolo metaforico attraverso il quale alludere a preoccupazioni politiche. Questa concezione contribuì non poco al consolidamento di un'idea del genere pastorale da intendersi in senso allegorico come commentario autobiografico e sociale: lo stesso concetto sarebbe stato ripreso da Petrarca nel suo *Bucolicum carmen* del 1357 e anche da Boccaccio nel 1372. L'uso di trasposizioni allegoriche, finalizzate ad interpretazioni politiche, iniziò ad apparire con maggiore frequenza nelle composizioni di egloghe in volgare: nella *Pastorale* di Boiardo il riferimento riguarda la guerra tra Ferrara e Venezia nel 1482 – 1483, forse seguendo l'esempio del volgarizzamento di Bernardo Pulci, edito nel 1481; ma anche Sannazaro nell'*Arcadia*, esprime la propria amarezza per la condizione politica di Napoli ed esalta la capacità della poesia pastorale di alludere alle tribolazioni che affliggono l'esistenza idillica del poeta.

In questi componimenti di carattere pastorale, il poeta può apparire come se stesso o nelle sembianze di un pastore: l'intrusione nella sua creazione idillica ne manifesta un atteggiamento di autoconsapevolezza letteraria che allo stesso tempo stabilisce i limiti del genere e l'intenzione di sorpassarli. Nel *Concerto* l'uomo vestito con gli indumenti di seta tipici del cortigiano allude ad una figura di poeta che non è parte integrante dell'ambientazione bucolica: egli infatti, come ha chiarito Patricia

[246] Più di recente sono emerse linee interpretative che vorrebbero legare le vicende politiche della Guerra di Cambrai all'interpretazione della *Tempesta*: su questo punto qualche riflessione verrà proposta più avanti.

Egan, suona il liuto. Una situazione di questo tipo richiama molto da vicino alcuni passi contenuti nelle prose sesta e settima dell'*Arcadia*, segnalati già da Elisabeth Buckley, nella sua tesi di dottorato, come possibili fonti di ispirazione per il dipinto di Tiziano.[247] All'inizio della prosa sesta, la compagnia di pastori, di cui fa parte Sincero, si porta ai piedi di una chiara fontana: a questo punto si avvicina un giovanissimo pastore, di nome Carino, che sta cercando la sua vacca di pelo bianco con la fronte nera. All'inizio della prosa successiva egli instaura un dialogo con Sincero, che gli racconta di essere nato a Napoli, di aver amato per lungo tempo una fanciulla di nobile stirpe senza mai essere dichiararsi, per il timore di non essere ricambiato. La sua disperazione lo avrebbe condotto vicino al suicidio, ma poi, impaurito, avrebbe scelto di rifugiarsi tra le solitudini di Arcadia.

> Rispose allora Carino al mio lungo parlare: gravi sono i tuoi dolori, Sincero mio, e veramente da non senza compassione grandissima ascoltarsi; ma dimmi, se gli Dii ne le braccia ti rechino de la desiata donna, quali furon quelle rime, che non molto tempo è ti udii cantare ne la pura notte? de le quali se le parole non mi fusseno uscite di mente, del modo mi ricorderei. Et io in guidardone ti donerò questa sampogna di sambuco, la quale io con le mie mani colsi tra monti asprissimi e da le nostre ville lontani, ove non credo che voce giamai pervenisse di matutino gallo, che di suono privata l'avesse; con la quale spero che, se da li fati non ti è tolto, con più alto stile canterai gli amori di Fauni e Ninfe nel futuro. E sì come insino qui i principi de la tua adolescienzia hai tra semplci e boscarecci canti di pastori infruttuosamente dispesi, così per lo inanzi la felice giovenezza tra sonore tombe di poeti chiarissimi del tuo secolo, non senza speranza di eterna fama trapasserai.

L'allusione all'utilizzo di uno stile più alto per cantare gli amori di Fauni e Ninfe conferma che solo appartenendo alle cerchie più istruite il poeta pastorale può aspirare al giusto equilibrio formale (quello descritto da Servio). In questo brano si coglie, dunque, un senso di disagio nei confronti della solitudine sperimentata in Arcadia, al quale consegue la consapevolezza di una necessaria presa di distanza da quel mondo. Il rapporto tra il pastore e l'uomo di corte nel quadro di Tiziano certo non raggiunge questo grado di antagonismo, anzi ne segnala una sorta di complicità,[248] ma

---

[247] BUCKLEY, 1977. Su questo «momento di singolare sintonia fra il quadro di Tiziano e il poema del Sannazaro» richiama l'attenzione anche Ballarin, il quale, tuttavia, rammenta anche la possibilità che a questa interpretazione fondata, per dir così, su un piano della *historia* e della verosimiglianza dei luoghi e dei personaggi, vi è anche quella che chiama in causa una lettura allegorica radicata nella cultura neoplatonica: cfr. BALLARIN, 1993, pp. . Per la linea interpretativa che privilegia la chiave di lettura neoplatonica, oltre al già citato studio di Patricia Egan (si veda quanto detto nella parte introduttiva), cfr: GENTILI, 1980; BROUN, 1986.

[248] Complicità che rende difficile perseguire la proposta, pur suggestiva per l'importanza assegnata alla musica, di Augusto Gentili: lo studioso interpreta infatti la presenza del pastore come quella di un intruso che irrompe nella scena, interrompendo l'esecuzione musicale della nuda, simbolo della musica

sottilmente allude anche all'eventualità di un distacco dal mondo pastorale. L'*Arcadia* si conclude, infatti, con il congedo del poeta, che abbandona per sempre la sua «sampogna»; nel *Concerto*, in modo non troppo diverso, egli semplicemente sceglie di suonare il liuto, manifestando la stessa consapevolezza di Sincero; sa di essere giunto in Arcadia non da rustico pastore, ma da giovane acculturato.

Le due nude possono, dunque, essere interpretate come le alternative che si offrono al poeta pastorale: l'esigenza di fare riferimento a fatti storici e politici lo porta infatti a prendere le distanze dai flauti silvestri, per cercare un modo più nobile di esprimersi; in questo senso la nuda in piedi presso la fonte, rispetto all'altra che suona il flauto, allude alla possibilità di attingere a convenzioni letterarie che consentono alla poesia pastorale di raggiungere un livello più elevato. La presenza, al di là della fonte, di un albero di alloro,[249] sembra confermare tale lettura, rimandando non solo al *Bucolicum Carmen* di Petrarca, ma anche ad un *topos* derivato dalla quarta *Georgica* di Virgilio, che si ritrova nella prosa dodicesima dell'*Arcadia*: il poeta accompagnato alla fonte da una ninfa rappresenta, infatti, un processo di maturazione letteraria, che conduce dall'espressività limitata e cruda della pastorale ai toni più elevati della poesia; in tal senso esso esemplifica il potere della canzone di far risorgere un evento passato o quantomeno di tramandarlo con versi di grande raffinatezza formale.[250] La posa elegante e regale della nuda, il suo distacco emotivo e fisico dalla scena del *Concerto*, invitano ad interpretarla in senso elegiaco, con riferimento alla ninfa della fonte che dota il poeta della capacità orfica di conferire ai suoi versi, tramite la musica, un'immortalità poetica. L'eternità della poesia viene così trasferita sull'evanescenza dell'esistenza terrena. La tradizione dell'elegia pastorale diventa perciò rilevante in due modi: da una parte costringe la poesia bucolica a confrontarsi con il tema della morte o, in senso più metaforico, di una brusca rottura del sogno arcadico, esprimendone così la

coelestis o cosmica, e del suonatore di liuto, che rappresenterebbe invece il musico di corte. In questo scenario, la presenza della nuda alla fonte verrebbe a qualificarsi come atto di purificazione: la presenza dell'elemento popolare, che turba gli aulici livelli della musica "riservata", ha infatti bisogno che si compia questo atto, per evitare che la musica, uscendo dai suoi rigidi confini di competenza, ovvero di classe, rischi la corruzione e, quale esito finale, il silenzio. Gentile interpreta perciò il messaggio del quadro in linea con l'operazione che Bembo attua nelle Prose, paragonabile a quella di Petrucci nelle più tarde edizioni della sua raccolta di strambotti e di frottole (1514), nelle quali si assiste ad una progressiva ascesi del livello letterario dei testi. Cfr. GENTILI, 1980.

[249] L'albero è così identificato da Patricia Egan: cfr. EGAN, 1959, p. 304 (note 4 e 18).

[250] Su questa tradizione derivata dalla *Quarta Egloga* di Virgilio, si vedano: SEGAL, 1966; QUINT, 1983.

fragilità intrinseca; dall'altra evidenzia la necessità di ricorrere ad uno stile più elevato laddove siano implicati paralleli politici. Il paesaggio del *Concerto* si trasforma così in un luogo di rinascita letteraria, nel quale il poeta può davvero intonare il suo liuto per celebrare i boschi e le ninfe che li abitano: lo sconfinamento dei generi gli offre, cioè, l'opportunità di inserire riferimenti ai problemi attuali, eventualmente celebrando la personalità politica che si propone di risolverli.

Il rilievo delle architetture che compaiono sullo sfondo del *Concerto*, poste al vertice di una piramide formata dai partecipanti all'intrattenimento musicale, è stato più volte oggetto di attenzione da parte dei critici, che hanno riconosciuto l'edificio, dotato di una sorta di loggiato sulla facciata, come una tipica villa veneta della terraferma:[251] tale riferimento è assai facile da spiegare in relazione al fenomeno dei crescenti investimenti nel territorio del Veneto da parte del patriziato, per motivi economici o di svago.[252] Questo apprezzamento per la terraferma, da un punto di vista strategico, avrebbe peraltro spostato gli obiettivi imperiali della Serenissima dall'Adriatico verso la frontiera lombarda, segnando l'inizio di quella cultura della villa come rifugio arcadico dai domini del mare, che tanta importanza avrà nei decenni successivi. Il valore di questi luoghi di ritiro emerge chiaramente da alcuni passi contenuti nei *Diari* di Girolamo Priuli, una fonte davvero molto importante per comprendere il clima di questi anni, sulla quale hanno richiamato l'attenzione sia Unglaub che Libby jr.[253] Le annotazioni di Priuli testimoniano infatti un punto di vista molto significativo per quanto si è detto finora: le distrazioni della terraferma, allontanando il patriziato veneziano dal suo storico legame con i *domini da mar*, avrebbero influito negativamente sul comportamento tenuto dalla Repubblica in seguito al costituirsi della Lega di Cambrai. Così Priuli commenta la questione:

> Molti nobelli et citadini venetti vista questa grande ruina et perditta de la terra ferma se comfortavamo et dicevanno che forssi saria per il meglio et de magior utilitade de la republica et tuta la citade veneta per che abandonaronno la terra ferma [...]; tamen non obstantibus istis contrariis et da tutti veduto et considerato et da li prudentissimi viri laudato non hera possibile che li padri et sentaori veneti volesseno abandonar il stato di terra ferma perché li apareva tropo bella chossa [...] et heranno

[251] Sulla struttura delle ville venete pre-palladiane, cfr. ROSCI, 1968.
[252] Sull'argomento esiste una vasta letteratura; segnalo qui alcuni rimandi: TENENTI, 1973; LANE, 1973; MURARO, 1986.
[253] UNGLAUB, 1997 e 2006; LIBBY JR, 1975.

tanto impliciti come se dice in le posesione bestie et pecore loro et animali che non desideravanno altro saluo chel fusse recuperato et ritornare chadauno ali posteri et posesione loro.

Girolamo Priuli, *Diario Veneto dal 1500 al luglio 1512*,
Museo Correr, ms. P.D. 252 C, ff. 25*r* e *v*.

La catastrofica sconfitta di Agnadello fu un vero e proprio fulmine a ciel sereno per Venezia, che mai si sarebbe aspettata di arrivare così vicino al pericolo di distruzione totale. Il fatto che molte città della terraferma, in particolare Padova, siano state riconquistate nel giro di pochi mesi, non può in alcun modo compensare l'impatto di quell'evento, che diede luogo ad una serie impressionante di saccheggi e devastazioni tanto nelle città quanto nelle idilliche campagne. Il rapporto complice che lega lo sguardo del giovane suonatore di liuto a quello del pastore potrebbe allora essere interpretato in associazione alle lamentele di Priuli, a loro volta, forse, memori delle riflessioni contenute nella quinta egloga di Petrarca. Ma la dissonanza che si viene a creare tra il contesto idillico della canzone pastorale e la drammatica realtà del momento storico richiama, ancor più, la celeberrima prima egloga di Virgilio, che vede protagonisti i pastori Titiro e Melibeo: in essa, infatti, viene sancita l'impossibilità di vivere perpetuamente nelle condizioni idilliche del clima bucolico e si riconosce la necessità di individuare una sottile zona di confine tra realtà e poesia. Secondo Unglaub il richiamo a questa condizione è molto forte nel *Concerto campestre*: qui il paesaggio sembra evocato come un vero e proprio rifugio mentale, al quale il poeta continua ad attingere, pur consapevole della sua illusorietà. Lo scambio dialettico tra Titiro e Melibeo ha, peraltro, ispirato la maggior parte delle riprese del testo virgiliano ed è opportuno ricordare che si trattava dell'unico episodio illustrato nelle prime edizioni a stampa: si può quindi affermare che esso costituisca l'emblema visivo della poesia pastorale nel Rinascimento.

L'analisi sin qui proposta sembra del tutto funzionale alla complessità di contenuti che il dipinto senza dubbio sottende; mancherebbe una convincente indicazione sul committente dell'opera. In virtù di una supposta consonanza con gli *Asolani*, si è talora pensato a Pietro Bembo,[254] ma tale ipotesi appare poco convincente alla luce di quanto rilevato a proposito delle tematiche letterarie; ancor di più in

[254] Da ultimo JOANNIDES, 2001.

considerazione della vicende biografiche , che in questi anni lo vedono ospite presso la corte di Urbino e subito dopo in partenza per Roma. Certo si potrebbe pensare che che Bembo, pur lontano, come poeta, dal genere bucolico, avesse, nel ruolo di committente e collezionista, un interesse per brani di questo tipo: in tal senso bisognerebbe saperne di più sulla storia di un'opera vista da Marcantonio Michiel nella casa padovana, «una nuda tratta da Zorzi, stesa e volta» che la critica ha messo in relazione con una stampa di Giulio Campagnola.[255] Credo risulti di un certo interesse notare che il tema della nuda di spalle potrebbe derivare da un passo dell'*Arcadia*. La critica ha infatti messo in relazione questo soggetto con un aneddoto raccontato nella prosa terza: nel giorno della festa di Pales, la compagnia di pastori si reca al tempio per le offerte e giunta al limitare dell'edificio si sofferma ad ammirare le scene mitologiche dipinte sui battenti della porte; l'attenzione dei pastori viene calamitata dalla raffigurazione del *Giudizio di Paride*, ove compare una Venere, che si mostra di spalle:

> Appresso di costui era Paris, che con la falce avea cominciato a scrivere 'Enone' a la corteccia di un olmo, e per giudicare le ignude dee che dinanzi gli stavano, non la avea potuto ancora del tutto fornire. Ma quel ch'è non men sottile a pensare che dilettevole a vedere, era lo accorgimento del discreto pintore, il quale avendo fatta Giunone e Minerva di tanto extrema bellezza che ad avanzarle sarebbe stato impossibile, e diffidandosi di fare Venere sì bella come bisognava, la dipinse volta di spalle, scusando il difetto con la astuzia.
>
> Sannazaro, *Arcadia*, III, 70-71.

In un intervento piuttosto recente, Carlo Caruso ha richiamato l'attenzione su questi versi, che costituiscono un caso di *ekphrasis*.[256] Sannazaro sembra tenere presente il modello virgiliano, laddove nell'*Eneide* vengono descritti gli intagli sui battenti del tempio della Sibilla; ma forse vi è anche un'allusione alle scene sulle porte del tempio di Venere descritte nelle recenti, ma già notissime, ancorché incompiute, *Stanze per la giostra* di Angelo Poliziano. Al di là delle possibili suggestioni letterarie, i commenti moderni non sembrano aver colto le peculiarità di questo brano: la scelta di una Venere pòstica per un *Giudizio di Paride* dovrebbe risultare, sia pure in un

---

[255] Di Campagnola, in casa Bembo, Michiel vede «dui quadretti di capretto inminiati», uno raffigurante la Nuda sopra citata, l'altro con «una Nuda che dà acqua ad uno albero, tratta dal Diana, cum dui puttini»; entrambe le opere risultano perdute, ma la critica ha ritenuto che alcune incisioni del maestro padovano, in particolare la *Nuda distesa di spalle in un paesaggio*, possano richiamarsi alla stesse invenzioni: cfr. GASPAROTTO, 2013, p. 57. L'esemplare proveniente dal British Museum di Londra è stato esposto in occasione della mostra Bembo e studiato, nel catalogo, da Barbara Maria Savy: crf. SAVY, 2013.

[256] CARUSO, 2009.

contesto fittizio, poco consona con il riconoscimento della suprema bellezza della dea che ottiene il primato su tutte le altre dee dell'Olimpo. Si tratta di una circostanza per molti versi analoga ad un episodio narrato da Plinio nel libro XXXV della *Historia Naturalis*: per raffigurare la scena del sacrificio di Ifigenia, il pittore Timante si cimentò con la difficoltà di variare le espressioni sui volti degli astanti secondo il grado di amicizia e di parentela con la vittima; avrebbe, dunque, deciso, dopo aver ritratto il volto di Menelao, zio di Ifigenia, di raffigurare quello del padre Agamennone coperto da un manto. Egli avrebbe così ottenuto l'effetto più drammatico, dichiarando sostanzialmente l'impossibilità di rappresentare un dolore tanto intenso. Allo stesso modo, il pittore del *Giudizio di Paride*, descritto nell'Arcadia, avrebbe astutamente posto la Venere di spalle, alludendo al fatto che la sua bellezza, a confronto con quella delle altre dee già ritratte, è di tale fulgore da non poter essere adeguatamente espressa. La questione inerente ad entrambi gli episodi può essere considerata, come suggerisce lo stesso Caruso, di natura squisitamente retorica: benché Plinio non lo affermi esplicitamente, ciò cui Timante non riesce a dare forma è l'equivalente pittorica di una notissima figura retorica, ovvero la *climax* o *gradatio*: la disposizione di elementi in una sequenza caratterizzata da graduale e crescente intensità. Nel passo di Plinio vi sarebbe un'espressione rivelatrice in tal senso, che allude alle lodi riservate dai retori all'*Ifigenia* di Timante, tra le quali certamente figurava quella di Cicerone, successivamente ribadita anche da Quintiliano. Il *Giudizio di Paride* evocato da Sannazaro altro non è se non una consapevole *variatio* di questo quadro esemplare, che era divenuto anche un caso da manuale di retorica. La presenza nei dipinti veneziani di questi anni di nude poste di spalle andrebbe perciò attentamente riconsiderata: si tratta di un tema che ha una fortuna forse più diffusa di quanto è stato rilevato finora. La nuda che suona il flauto nel *Concerto campestre* potrebbe offrire uno spunto di riflessione in tal senso, ma conviene anche ricordare un quadretto di Giulio Campagnola, oggi in collezione privata, per solito identificato come una raffigurazione di *Pan e Siringa*: al centro della scena, ambientata in un bosco rigoglioso, una ninfa provoca l'occhio dello spettatore presentandosi in piedi, nuda, un velo trasparente che scende sul braccio sinistro, e di spalle.[257] Giulio è, del resto, personaggio che si inserisce assai bene nel

[257] Morassi la ritenne opera molto vicina a Giorgione: cfr. ZAMPETTI, 1955, pp. 126 – 127.

contesto tratteggiato sinora: non solo la sua menzione in una lettera che Bembo indirizza da Roma all'amico Trifone Gabriele, pregandolo di mandare i suoi saluti al «molto cortese e gentile M. Giulio Campagnola» e al suo maestro Augurelli, testimonia una conoscenza diretta con il letterato veneziano, ma anche la sua fama di "*enfant prodige*", perfettamente integrato nei più sofisticati giri umanistici di Padova, Venezia, Mantova e Ferrara, rende più che plausibile una sua familiarità con il testo sannazariano e con le stesse fonti cui esso si ispira. Barbara Savy, peraltro, ha di recente richiamato l'attenzione sul lussuoso manoscritto *Crysopoeia*, un poema in esametri latini sull'alchimia, che Augurello aveva fatto trascrivere e miniare proprio a Giulio Campagnola intorno al 1513 per farne dono al papa (ne sarebbe uscita un'edizione a stampa, dedicata al pontefice, nel 1515): nel terzo libro di questo componimento si incontra un ampio elogio di Giulio, celebrato soprattutto per i suoi paesaggi.[258]

Per tornare al *Concerto* di Tiziano, la ricostruzione della provenienza non offre alcun supporto al problema della committenza, giacché la prima menzione del dipinto ad oggi individuata risale all'inventario Le Brun del 1683, che alla voce n. 205 cita un «Pastorale di Giorgione». Françoise Bardon ha infatti chiarito che la provenienza Jabach all'altezza della vendita del 1671 può essere solo ipotizzata, seguendo l'intuizione di Adeleine Hulftegger: esaminando molto attentamente le carte d'archivio, la studiosa si sarebbe accorta della possibilità di individuare negli elenchi Le Brun un vero e proprio ordine cronologico di presa in carico delle opere, stando al quale si ricaverebbe che il quadro faceva parte dei 101 dipinti di proprietà Jabach, riconoscibili nella sequenza compresa tra i numeri 193 e 293.[259] Tale collocazione suggeriva a Hulftegger la possibilità che il dipinto fosse avvicinabile al gruppo di opere appartenute a Thomas Howard, Earl of Arundel: i *Ritratti* di Holbein aventi questa origine sono infatti compresi tra i numeri 206 e 211, pertanto anche quello

[258] SAVY, 2013, p. 329.

[259] Nella scheda parigina del 1993, che proponeva un'esaustiva ricostruzione di tutte le possibili ipotesi sulla provenienza, è stato erroneamente riportato un riferimento a De Grouchy (sulla base del quale si poteva intendere che ci fosse una menzione del quadro del Louvre tra i 101 dipinti venduti nel 1671; in realtà, nel documento pubblicato dallo studioso, che descrive la situazione della collezione dopo la morte di Jabach, all'altezza del 1696, il dipinto non compare. La confusione nasce da una notizia, evidentemente sbagliata, di Bonnaffé (p. 143): cfr. HULFTEGGER, 1954, p. 127.

immediatamente precedente potrebbe ragionevolmente farne parte. La collezione del duca e della duchessa di Arundel fu trasferita nel 1662 dall'Inghilterra in Olanda, precisamente a Utrecht, dove gli eredi Jabach avrebbero potuto acquistarla. L'esistenza di due disegni tratti dal *Concerto*, eseguiti da Jan de Bisschop (uno della Fondation Custodia di Parigi, l'altro del Rijksuniversiteit Prentenkabinet di Leida), assieme ad un'incisione in controparte di Abraham Blooteling e ad un dipinto «Lute Players and Ladies» attribuito a Giorgione (probabilmente una copia) in vendita ad Amsterdam nel 1684 con provenienza dalla collezione di Lady Arundel, avrebbero costituito secondo Haskell forti indizi di una presenza in Olanda del quadro, oggi al Louvre.[260] Rifiutata con decisione da Wethey,[261] l'ipotesi di Haskell è stata sottoposta ad un attento esame da Ballarin che ha proposto alcune puntualizzazioni:[262] il disegno di Leida è datato 16 gennaio 1668 perciò non può attestare la presenza del quadro in Olanda visto che questo si trovava sicuramente a Parigi in quel momento; l'altro foglio non reca alcuna iscrizione ma è stato giudicato da van Gelder contemporaneo al primo e tale ipotesi sembra pienamente condivisibile;[263] pertanto o l'artista olandese, così come l'incisore Blooteling, ha visto una copia del *Concerto* in Olanda (forse quella venduta ad Amsterdam?) o è entrato in contatto con il dipinto direttamente nella capitale francese. Di un tale soggiorno non vi è alcuna traccia, anche se, come sottolinea van Gelder, esiste una testimonianza di un certo interesse, ovvero un invito nel gennaio del 1661 da parte del medico Christian Huygens, fratello del pittore Constantijn il Giovane, a De Bisschop, affinché si recasse a Parigi per trarre dei disegni dai quadri che stavano per essere esposti nella biblioteca del Mazzarino; gli esiti di tale proposta, tuttavia, restano avvolti nel mistero. Sul problema dei disegni è intervenuta anche Elisabeth Buckley, la quale, confrontando i due fogli di De Bisschop e l'incisione di Blooteling con il quadro del Louvre, ha notato che in tutte e tre le riproduzioni compare un laghetto o una pozza d'acqua alla destra della nuda seduta che non è visibile nel dipinto; pertanto sembra di dover concludere che esse siano state tratte da una copia il

[260] HASKELL, 1971, pp. 141-153.
[261] WETHEY, 1975, pp. 10-15.
[262] BALLARIN, 1993, pp.
[263] VAN GELDER, 1972.

cui autore ha introdotto questa variante.[264] Sulla collocazione di questa copia, però, non vi sono elementi dirimenti, sebbene la Buckley tenti di richiamare, come possibile caso parallelo, il disegno che De Bisschop trae dalla copia (o altra replica autografa) delle *Tre età* di Tiziano, citata nell'inventario dei beni messi in vendita ad Amsterdam nel 1655, dopo la morte di Lady Arundel (ubicazione sconosciuta). In questo documento, del resto, compaiono più di trenta dipinti attribuiti a Tiziano e quindici a Giorgione, perciò qualunque ipotesi formulata a partire da questo riferimento deve essere presa con cautela (anche la proposta di Brejon di riconoscere in un «bagno di Donne» assegnato a Giorgione il quadro del Louvre).

Pur tenendo presente la totale mancanza di appigli sicuri, vorrei invitare a riconsiderare con attenzione il profilo biografico di Giovanni Badoer: le esperienze che lo contraddistinguono potrebbero rivelarsi importanti non tanto in relazione al singolo personaggio, che non siamo in grado di collegare ad alcuna iniziativa di committenza nel campo delle arti, quanto, per così dire, da un punto di vista tipologico, ovvero per segnalare una compatibilità interessante con le dinamiche descritte sinora. Nato nel 1465, studente a Padova, dove consegue il dottorato, Giovanni inizia la sua brillante carriera pubblica nel 1498 come ambasciatore di Spagna; successivamente a questo incarico, lo si incontra a Napoli e in Ungheria nelle vesti di oratore e a partire dal 1507 a Roma come ambasciatore. Qui ha l'occasione di distinguersi per la sua abilità diplomatica, gestendo i difficili rapporti con Giulio II: secondo Angelo Ventura, fu proprio a causa della sfortunata coincidenza di una sua malattia, a seguito della quale l'arrogante Pisani lo avrebbe sostituito nelle difficili trattative con il papa, che la situazione precipitò drammaticamente fino alla scomunica. Siamo dunque di fronte ad un patrizio che ha prestato fedelmente e con onore il proprio servizio alla Repubblica, pur coltivando anche le proprie passioni letterarie: un animo evidentemente moderato il suo, apparentemente non travolto dalle inquietudini che invece segnano le giovinezze di altri patrizi (forse conta qualcosa la lieve differenza di età che lo distingue da Pietro Bembo e, con un distacco anche maggiore, dagli altri membri della «Compagnia degli Amici»). Badoer non mancò di coltivare frequentazioni con uomini di cultura e umanisti di grande prestigio: si rintracciano infatti alcune opere a lui dedicate che

[264] BUCKLEY, 1978, pp. 55-62.

fanno riferimento esplicito ai suoi interessi di carattere non solo letterario ma anche filosofico e scientifico. Il dialogo *De generatione formarum naturalium, de sensibus ac de anima*, composto da Pier Niccola Del Lino di Vicenza nel 1483, vede come interlocutori, oltre all'autore stesso, anche Pier Giovanni Flaminio e Giovanni Badoer: nella lettera dedicatoria indirizzata a Marco Dandolo (menzionato tra i possibile lettori di Teocrito), del giovane Badoer si dice che «a dialectis ad physica studia nuper transiit»; il suo entusiasmo di neofita viene più volte ribadito con altisonanti elogi. Altri esempi importanti possono essere citati: il piacentino Giorgio Valla gli dedica la traduzione del *Trattato* di Aristarco, qualificandolo come «philosopus praestantissimus, mathematicarum quoque studiosus», mentre Girolamo Amaseo gli dedica un carme latino con frequenti allusioni alla sua ormai intrapresa carriera politica (esso è infatti databile dopo il 1499). Alla sua elezione a senatore allude Girolamo Bologni di Treviso nel carme latino Ad musam, che celebra anche la passione di Badoer per gli studi di oratoria e di poesia. Infine, se si può prestar fede a Morelli, il quale in un manoscritto della Biblioteca Universitaria di Padova afferma che Badoer avrebbe fatto da arbitro in una controversia tra il Calfurnio e Raffaele Regio, si potrebbe meglio spiegare la dedica rivoltagli da quest'ultimo nell'*Apologia* stampata nel 1508.

Le vicende della guerra di Cambrai, l'inaspettato tonfo nella battaglia di Agnadello, cambieranno profondamente, anche se non in modo definitivo, l'atteggiamento di Badoer verso lo Stato. Egli viene infatti coinvolto nella pesante crisi di sfiducia espressa dal patriziato nei confronti del gruppo dirigente che con la sua intransigenza aveva condotto la Repubblica all'isolamento politico e alla rovinosa sconfitta del 1509; dopo Agnadello, Badoer scelse di rimanere confinato per un paio d'anni in uffici cittadini di secondaria importanza. Tornò alla ribalta nel luglio del 1511 con l'elezione a savio di Terraferma, seguita a distanza di qualche mese da quella nella Giunta del Consiglio dei Dieci. Purtroppo la critica non ha finora rintracciato altre sue prove di poesia pastorale, pertanto non è dato sapere se negli anni in cui fu lontano dagli esercizi pubblici, Badoer ritornò ad esercitarsi nella scrittura. Viene da pensare che i recenti avvenimenti politici avrebbero potuto far nascere in lui una profonda nostalgia verso le dotte conversazioni con gli amici toscani, coadiuvate dallo scambio

di sonetti e di versi bucolici. Siamo nel campo delle ipotesi, ma forse è questo il terreno che conviene continuare a perlustrare.

LA RITRATTISTICA GIORGIONESCA E LE «INQUIETUDINI» DEL PATRIZIATO: INCLINAZIONI CORTIGIANE, STILNOVISTE E NEOPLATONICHE DELLA CULTURA VENEZIANA

Nel 1966 Carlo Dionisotti scopriva in un codice conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano un testo di notevole importanza, da lui soprannominato *Leggi della Compagnia degli Amici*:[265] con questo documento i quattro firmatari, immediatamente riconosciuti in quattro giovani patrizi veneziani, Pietro Bembo (1470 – 1547), Nicolò Tiepolo (1475/77 c. – 1551), Vincenzo Querini (1478 – 1514) e Trifone Gabriele (1470 – 1549), intendevano stabilire, per iscritto e in bella forma, le regole della propria amicizia, sancendo la nascita di una vera e propria Compagnia, la cui insegna consisteva in una medaglietta di purissimo oro, coniata per mano di valorosissimo maestro e recante su una faccia la raffigurazione delle Grazie e sull'altra la scritta «Amicorum Sodalitati». Tale segno distintivo avrebbe ornato il braccio sinistro di ciascun membro, cingendone la nuda polpa sopra il gomito; giammai gli amici se ne sarebbero dovuti separare, poiché con essa si stabiliva ufficialmente l'appartenenza al gruppo e l'adesione agli ideali di amicizia e amore mutuo sui quali esso era fondato. Valore primario di questa Compagnia era, infatti, un sentimento di profonda condivisione e solidarietà, come si evince chiaramente da un passo assai suggestivo del documento:

> secondo l'antico proverbio Greco, sieno tra essi ⌈*membri della Compagnia*⌉ tutte le cose comuni; e incominciando da quelle dell'animo, nessuno affetto, nessuna sua passione l'uno possa tenere occulta e celata; ma tutto ciò che essi haveranno sempre nel cuore, in forma si manifesti e si palesi, che non meno tra essi le loro voglie e gli loro pensieri appaiano, che le fronti e le faccie tra gli altri.
>
> Dionisotti, *Leggi della Compagnia degli Amici*, 1966, p. 700

Gli amici si sarebbero dovuti sempre sostenere a vicenda, tanto nel corso di vicissitudini causate dalla fortuna, quanto nell'affrontare i tormenti che colpiscono

---

[265] Il codice è il miscellaneo ms. S. 99 sup.; il testo delle *Leggi*, riportato ai ff. 206*r* – 208*v*, è pubblicato da Dionisotti nell'*Introduzione* alla seconda edizione delle *Prose e Rime* di Bembo: cfr. DIONISOTTI, 1960, pp. 699 – 703 (Appendice aggiunta nell'ed. 1966).

l'animo umano; avrebbero dovuto offrire soccorso in caso di pericolo o di prigionia, se necessario anche facendo ricorso alle armi. L'uomo «dotto e litterato» e la donna «di stato e di chiaro e valoroso ingegno» avrebbero con ugual diritto preso parte, previo «libero consentimento di tutti i compagni», ad ogni aspetto di questa società cortese: conviti e giochi, amene conversazioni, scambi di sonetti, canzoni o di altri componenti poetici, nonché di pensieri in prosa, da far circolare esclusivamente all'interno della Compagnia stessa. Ciascun membro, infine, avrebbe dovuto farsi ritrarre dal naturale, «per mano di singolare dipintore», in tavolette di pari ampiezza e qualità da serbarsi a guisa di libro, recanti da un lato le iniziali dell'effigiato e dall'altro la sua particolare impresa.[266]

La stesura del testo riportato nel codice ambrosiano era facilmente ascrivibile a Pietro Bembo, mentre per alcune osservazioni e aggiunte, evidentemente di altra mano, era necessario ipotizzare l'intervento di qualche altro amico. Il documento, secondo Dionisotti, risaliva con certezza al periodo veneziano, ovvero al periodo degli *Asolani*, probabilmente più vicino al compimento e alla stampa di quest'opera che non al suo concepimento e alla prima stesura; una redazione immediatamente successiva al soggiorno ferrarese di Pietro, all'altezza del 1504, sembrava, dunque, l'ipotesi più plausibile. Allo studioso queste *Leggi* apparivano, pertanto, una testimonianza significativa e concreta delle inclinazioni cortigiane che in questa fase attraversano tanto le scelte letterarie quanto la biografia stessa del giovane patrizio: basti tornare a leggere qualche passo tratto dal memorabile profilo redatto in quello stesso anno per il *Dizionario biografico*,[267] laddove si ricordano le vicende legate all'amore per Maria Savorgnan, fiorito, così come accade nella finzione letteraria, su un intreccio di gelose amicizie, e si mettono assai bene in evidenza i delicati equilibri che caratterizzano i legami amicali di Bembo, inserito in un circolo alquanto elitario di frequentazioni contraddistinto da un lato da precisi interessi verso la poesia amorosa volgare, dall'altro da forti preoccupazioni filosofiche e religiose. Bembo stesso, del resto,

[266] «Et oltre a questo vogliono ⌈*gli amici*⌉ che per mano di singolare dipintore il più ritrarre si faccia del naturale ciascuno in una tavoletta di pari ampiezza e qualità; da l'uno de'canti con lettere che semplicemente il loro nome rendino a gli leggenti; dall'altro vi pongano una loro particolare impresa; e queste tavolette, tutte insieme poste a guisa di libro, diligentemente si serbino a lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro»: cfr. *Ivi*, p. 700.
[267] DIONISOTTI, 1966 ⌈*Bembo, Pietro*⌉.

perseguiva, nel terzo libro dei suoi *Asolani*, una soluzione filosofica e religiosa insieme al problema dell'amore.[268]

> Ma la sua vocazione non era filosofica né religiosa. Alle dottrine che gli venivano offerte dall'aristotelismo padovano e dal neoplatonismo fiorentino egli chiedeva una giustificazione intellettuale e morale del suo ozio letterario, ozio di un uomo ormai sui trent'anni, nella pienezza della vita. [...] Si spiega, quindi, che egli esitasse a giocare in pubblico la carta degli *Asolani*, troppo rischiosa, così per il contenuto in parte autobiografico, come per lo scarso conto in cui una moderna opera volgare poteva essere tenuta. Anche si spiega che egli giungesse a riconoscere nella questione, più volte dibattuta e irresoluta ancora, della lingua e letteratura volgare, soggetta, per un vincolo apparentemente illegittimo di sangue, alla nuova cultura umanistica, il nodo fondamentale non dell'opera sua soltanto, ma del gruppo e della società cui quell'opera avrebbe dovuto indirizzarsi.
>
> Dionisotti, *Bembo, Pietro*, 1966, p. 136.

Questo il clima magistralmente tratteggiato da Dionisotti attorno a quel documento, che lo studioso interamente giocava sul fronte delle peculiari inquietudini filosofiche, letterarie e religiose di un gruppo ben preciso di patrizi veneziani.

Nello stesso anno in cui venivano rese note le *Leggi della Compagnia degli Amici*, John Pope – Hennessy dava alle stampe il suo fondamentale studio dedicato alla storia del ritratto, ancora oggi un classico per chi intenda occuparsi del genere.[269] Nessuna traccia era in questa sede, per ovvie ragioni di concomitanza cronologica, della consuetudine attestata nell'ambito della Compagnia degli Amici; dovranno passare diversi anni perché l'impatto di quelle vicende venga messo in relazione con una certa tipologia di ritratto. Alcune delle osservazioni formulate dallo studioso inglese, tuttavia, risultano interessanti alla luce di quanto evidenziato finora, in particolare con riferimento a quella nozione di profonda compartecipazione dei pensieri e degli affetti, che secondo le abitudini dei Greci dovevano essere condivisi e manifestati apertamente. Nell'impianto costruito da Pope – Hennessy, l'invenzione del ritratto moderno, ovvero del ritratto inteso come genere autonomo, è anzitutto legata al culto dell'individualità, così come esso è inteso nella concezione burckhardtiana di Rinascimento. L'esigenza di superare le convenzioni figurative quattrocentesche, ancora legate alla tipologia del

---

[268] Sui temi affrontati da Bembo in questi dialoghi si avrà modo di tornare in seguito.

[269] POPE – HENNESSY, 1966. Il volume è un punto di partenza imprescindibile per lo studio di questo genere: come tale si trova citato nella letteratura successiva, assai ampia; indico di seguito i riferimenti principali, sui quali non si mancherà di tornare in seguito: BOEHM, 1985; CAMPBELL, 1990; POMMIER, 1998; WOODS – MARSDEN, 1998 (che affronta con un taglio più specifico il tema dell'autoritratto); KOOS, 2000; ZÖLLNER, 2005; KOOS, 2006 [*Amore dolce – amaro*] e [*Bildnisse des Begehrens*]; MACOLA, 2007; BOLZONI, PICH, 2008; BOLZONI, 2010; PICH, 2010; CHRISTIANSEN, WEP [a cura di], 2011.

ritratto di profilo, avrebbe comportato la ricerca di una resa più naturalistica del volto e di una rinnovata impostazione della figura nello spazio, determinando al tempo stesso una svolta significativa nell'approccio dell'artista al dato figurativo: da mero osservatore di elementi estrinseci egli si sarebbe trasformato in interprete dei pensieri e delle emozioni che appartengono all'effigiato. In tal senso lo studioso attribuisce a Leonardo il ruolo di inventore del ritratto moderno, mettendo in relazione gli esiti figurativi sperimentati dal maestro a Milano nel corso degli anni Ottanta e Novanta con le riflessioni riportate nel suo *Trattato di pittura*, laddove si assegna grande importanza ai moti dell'animo e alle risorse che la pittura possiede nel rappresentarli. Pope – Hennessy, infatti, assegna al capitolo che affronta questo tema un titolo molto significativo, *The Motions of the Mind*, espressione divenuta paradigmatica per fare riferimento alla ritrattistica di Leonardo e Giorgione, ovvero ad una tipologia di ritratto capace di mettere in luce la dimensione interiore dell'effigiato. Come ha più di recente puntualizzato Frank Zöllner, si tratta di una nozione derivata da un *topos* letterario dell'antichità, che rimonta a Plinio il Vecchio, il quale raccontava dell'abilità del pittore Aristide di Tebe nel rappresentare i pensieri (*animus*), i sentimenti (*sensus*), il carattere (*éthe*) e le passioni (*perturbationes*) dell'effigiato; anche Senofonte e Filostrato si sarebbero espressi in senso positivo sulle possibilità delle arti figurative in questo campo. Nonostante in parallelo corresse un filone contrario a tale assunto, che evidenziava i limiti dell'arte rispetto alla poesia e alla filosofia, con Pietro d'Abano e con altri umanisti del XV secolo, come ad esempio, Bartolommeo Fazio, il *topos* pliniano avrebbe incontrato nuova fortuna, fino a trovare in Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci i suoi principali sostenitori.[270]

Per misurare la portata delle innovazioni leonardesche, lo studioso inglese proponeva un confronto di grande suggestione, che credo meriti di essere ripreso in questa sede: esso, infatti, consente non solo di valutare propriamente il ruolo di Leonardo in relazione alla nascita del ritratto autonomo, ma anche, come insegna Vasari, di comprendere il significato che queste esperienze ricoprono nell'arte di Giorgione, altro fautore del dipingere moderno. Da una parte, dunque, si dovrà

[270] ZÖLLNER, 2005. Sulla fortuna dei *topoi* pliniani nel Rinascimento è uscito un importante studio di Sarah Blake Mc Ham: cfr. MC HAM, 2013.

guardare al *Ritratto di Ginevra de' Benci* (Washington, National Gallery of Art; fig. 43), realizzato a Firenze tra 1475 e 1480, con tutta probabilità su commissione di Bernardo Bembo, il padre di Pietro, legato alla fanciulla da un amore platonico che le fonti letterarie (*in primis* Cristoforo Landino) hanno celebrato con versi di altissima poesia;[271] accanto a questo sarà opportuno considerare una delle più ambiziose opere dipinte da Leonardo durante il soggiorno milanese, il *Ritratto di Cecilia Gallerani*, altrimenti noto come *Dama dell'ermellino* (fig. 44).[272] Nel primo caso, osserva Pope – Hennessy, ci si trova dinnanzi ad un'opera di impianto quattrocentesco, dotata di un intensità e di un potere espressivo nuovi: il personaggio è collocato sullo sfondo di un paesaggio naturale, arricchito da uno stupefacente specchio d'acqua nel quale si riflettono le chiome degli alberi e l'azzurro del cielo; il volto della donna, stagliato contro una massa calda e scura di fronde di ginepro, in omaggio al suo nome (celebrato anche sul *verso* del ritratto),[273] presenta una definizione dei contorni assai fine e delicata, che consente di percepire la ricerca di una consistenza scultorea, valorizzata dal colore dell'incarnato, dalla rotondità della testa e dal sottile disegno dei riccioli.

---

[271] Tavola, cm 38.1 x 37 (dimensioni attuali), Washington, National Gallery of Art, inv. 1967.6.1. Sul dipinto esiste una vasta letteratura, che può essere per buona parte ricostruita grazie alla scheda pubblicata nell'ultimo catalogo del museo americano: cfr. BOSKOVITS, BROWN [a cura di], 2003, pp. 357 – 369. Sulla vicenda della committenza, che si racconterà tra breve: cfr. FLETCHER, 1989; BOLZONI, 2010, pp. 331 – 342; *Id.* 2013, pp. 303 – 306; BURNS, 2013, pp. 116 – 117.

[272] Tavola, cm 55 x 40, 5. Cfr POPE – HENNESSY, 1966, pp. 102 – 103 (per le due immagini), pp. 104 – 105 (per il commento).

[273] Sul rovescio, dipinto come una tavola di porfido, è nuovamente visibile un ramoscello di ginepro, posto al centro di una corona formata da un ramo di alloro e uno di palma, attraversata da un cartiglio che tiene assieme i tre elementi: esso reca l'iscrizione «virtutem forma decorat», allusione di carattere encomiastico alle doti fisiche e morali della giovane rappresentata. Fu Jennifer Fletcher la prima a notare che l'emblema formato dall'intreccio dei rami di palma e di alloro corrisponde all'impresa personale di Bernardo Bembo, così come la si vede nei manoscritti della sua collezione, ad esempio nella copia autografa del *Commentarium in Platonis Convivium de Amore* di Marsilio Ficino, oppure nel progetto per la tomba di Dante commissionato nel 1483 a Pietro Lombardo, che mostra anche la scritta «Virtus et honor». Le analisi ai raggi infrarossi hanno mostrato che in un primo tempo questo motto era stato dipinto sul rovescio del ritratto, per poi essere sostituito con l'encomio rivolto a Ginevra. La provenienza del quadro non risulta rintracciabile prima del 1733, quando si trovava nella collezione del principe del Liechtenstein (cfr. FLETCHER, 1989, p. 813 nota 16); la critica non è pertanto concorde nello stabilire se il dipinto sia mai giunto a Venezia, pur considerando il caso piuttosto suggestivo della *Laura* di Giorgione; maggior consenso sembra esserci intorno all'ipotesi che esso sia rimasto per un certo tempo a Firenze, come dimostrerebbe la ripresa che ne fa Lorenzo di Credi in un ritratto oggi conservato al Metropolitan Museum di New York: cfr. BROWN, BOSKOVITS, 2003, pp. 360 – 361. Sull'interpretazione del ritratto si è di recente espresso Howard Burns, che ha giustamente sottolineato come questa esperienza amorosa riconduca «l'averroista Bembo entro il canone neoplatonico dei suoi amici fiorentini, così da inserirlo pienamente nel loro circolo»: cfr. BURNS, 2013, p. 213.

Tali espedienti rivelano una vicinanza ancora molto forte alle modalità esecutive del maestro Verrocchio, come dimostra assai bene il celebre confronto con la *Dama del mazzolino* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello; figg. 45, 46), reso ancor più suggestivo dalla proposta di completare la tavola di Washington con lo studio di mani testimoniato dal foglio conservato a Windsor.[274] Nel *Ritratto di Cecilia*, d'altro canto, si possono riconoscere ulteriori innovazioni: la luce, diafana e uniforme sulla pelle di Ginevra, viene ora sapientemente utilizzata per movimentare il rapporto tra la figura e l'ambiente circostante; provenendo dall'alto e da una fonte posta leggermente verso destra, essa consente di ombreggiare il volto e il busto di Cecilia, assecondandone il movimento di rotazione. La fanciulla non appare, infatti, in posizione frontale, ma viene rappresentata nell'atto di voltarsi, come se, trattandosi di un interno, qualcuno stesse richiamando la sua attenzione da un'altra stanza. Tale gesto, come ha osservato Ballarin, dovrebbe essere inteso in modo diverso per quanto riguarda il corpo e la testa: è importante, cioè, percepirne la novità assoluta, dal momento che il movimento del capo non è solo la conseguenza o la conclusione della forma serpentinata intervenuta a movimentare l'impostazione frontale del busto, ma è un altro e nuovo principio, capace di donare vita propria all'ovale del volto di Cecilia. La straordinaria invenzione di questo ritratto consiste, dunque, nel confronto tra il movimento flessuoso e aggirante del corpo della fanciulla, che ha il suo archetipo in quello della bestiola, e il volgersi secco e perentorio della testa, portata incontro alla luce (figg., 47, 48).[275]

Coglieva nel segno Pope – Hennessy aprendo il suo capitolo su questi due volti femminili, che consentono di misurare ottimamente il procedere delle sperimentazioni leonardesche in questo campo; ma non erano gli unici esempi citati dallo studioso. Accanto al dipinto di Cracovia comparivano anche altre opere assai celebri del periodo milanese, tra le quali vorrei ricordare la *Belle Ferronnière* del Louvre (fig. 49): si viene così a comporre un trittico femminile che da solo potrebbe raccontare le ragioni del protagonismo di Leonardo nel campo del ritratto. Il confronto tra il *Ritratto di Cecilia*

[274] Sulla proposta di completare il busto di Ginevra con lo studio testimoniato dal foglio di Windsor, cfr: BROWN, 1998.
[275] BALLARIN, 2010, I, p. 240.

Gallerani e la *Belle Ferronnière*, al pari di quello precedente, merita di essere esperito, giacché racchiude in sè lo svolgersi di uno snodo fondamentale, che racconta attraverso il percorso individuale di Leonardo l'avvicinamento, per dirla con Shearman, agli esiti di *High Renaissance*. Naturalmente si tratta di opere di importanza capitale, che pongono numerose questioni problematiche e non sarà possibile in questa sede offrirne un resoconto esaustivo. Si cercherà ugualmente di mettere in luce alcune osservazioni di natura strettamente formale che, grazie al procedere degli studi sull'attività milanese di Leonardo, oggi appaiono più chiare e ancor più ricche di significato.

In tempi recenti la critica ha ribadito nuovamente la necessità di datare intorno al 1490 il *Ritratto di Cecilia Gallerani*, nella piena convinzione che tale riferimento cronologico debba dipendere da elementi di carattere documentario. È stato, tuttavia, dimostrato che i dati oggettivi sui quali tali ipotesi vorrebbero poggiare sono imprecisi e di fatto non costituiscono un vincolo insormontabile: rimandando alle ampie argomentazioni di Alessandro Ballarin su questo problema,[276] vorrei limitarmi a ricordare l'incongruenza più eclatante, che riguarda la consegna delle insegne dell'Ordine dell'ermellino a Ludovico il Moro, ripetutamente assegnata nella letteratura leonardesca al 1488, nonostante essa avvenga senza dubbio due anni prima, precisamente nella seconda metà del mese di novembre 1486.[277] Tale circostanza, come ha per primo riconosciuto Pedretti,[278] pur riportando in modo errato la data, deve essere presa in considerazione seriamente per comprendere appieno il senso della presenza della bestiola tra le braccia della fanciulla e, dunque, le ragioni stesse dell'esecuzione del ritratto. La celebre nota editoriale di Charles Holmes aveva infatti

---

[276] Nel primo tomo del suo *Leonardo a Milano*, lo studioso dedica una lunga nota al dipinto di Cracovia: cfr. BALLARIN, 2010, pp. 233 – 257.

[277] Cfr. *Id.*, 2011, pp. 233 – 238. Lo studioso cita alcune testimonianze molto precise, tratte anzitutto da una lettera di incarico e di istruzioni data all'ambasciatore aragonese a Milano Simonotto Belprato e a Filippo Gallerati dal re Ferrante in Castelnuovo il 21 ottobre 1486, in cui si fa riferimento esplicito alla deliberazione di donare l'impresa dell'Ordine «all'illustrissimo Signor Ludovico Maria Sfortia d'Aragona Duca de Bari, nostro come figlio carissimo, per havere visto per infinite experientie che in lui concorrono tante virtù che lo fanno benemerito de omne honore, dignità et exaltatione [...]». Tali documenti sono stati resi noti sin dal 1916 dal *Liber Instructionum Regis Ferdinandi Primi* di Luigi Valpolicella, il cui straordinario apparato di note storiche e biografiche, per il periodo compreso tra il 10 maggio 1486 e il 10 maggio 1488, lo rende uno dei grandi monumenti di erudizione della cultura italiana in apertura di secolo (così BALLARIN, 2011, p. 233). L'indicazione cronologica emersa da queste testimonianza ha trovato un'ulteriore conferma in un intervento di Agata Rona: cfr. RONA, 1977.

[278] PEDRETTI, 1990.

consentito di capire che si trattava di un rebus di gusto umanistico, fondato sull'assonanza tra il cognome di lei, Gallerani, e la parola greca γαλέη, che significa appunto ermellino; ma in modo sottile e sofisticato la presenza dell'animale rimanda, più che ad un'allegoria politica, ad un gioco, con tanto di allusioni erotiche, fra i due amanti: l'ermellino è infatti il Moro stesso, che Cecilia tiene in braccio e accarezza; ma entrambi, lei e la bestiola, guardano in direzione di lui, committente dell'opera. E così l'ermellino, in quanto animale di proprietà della fanciulla, vuole alludere non tanto alla sua castità quanto alla sua «gentilezza» e «moderantia», che, come ha osservato Graziella Butazzi, sono emblemi di purezza molto più alta della semplice integrità fisica;[279] sono gli stessi significati sui quali insiste Leonardo stesso negli appunti del ms H (1494), derivandoli dal trattatello trecentesco *Il Fior di Virtù*, edito a Venezia nel 1474, ove l'ermellino è descritto come l'animale più moderato, cortese e gentile che sia al mondo.

> È una stupenda invenzione quella che si mette in moto nel momento in cui il Moro è investito dell'onorificenza di re Ferrante: a quel punto il *moro* può diventare egli stesso candido ermellino che sta tutto nelle braccia dell'amata e vibra all'unisono con lei. [...] È un pensiero questo di Leonardo, che meglio si intende se egli si è confrontato con una passione amorosa che abbia già avuto tempo e modo di mettersi alla prova [...]. Voglio dire che Leonardo deve avere avuto il tempo di formarsi una percezione chiara della temperatura degli affetti, del grado di innamoramento del Moro per quella fanciulla, e della personalità della fanciulla stessa. In qualche modo si apprestava ad entrare nella vita privata della coppia; e deve avere sentito personalmente il fascino di questa tredicenne fiera come nessun'altra della propria bellezza ed intelligenza. [...] Nessuno prima di Leonardo aveva mai rivelato questa capacità di intendere la psiche, l'universo femminile.
>
> Ballarin, *Nota sul Ritratto di Cecilia Gallerani*, I, 2010, pp. 240 – 241.

La datazione del *Ritratto di Cecilia Gallerani* al 1486 piuttosto che al 1490 potrà sembrare questione di lana caprina a chi non fosse avvezzo o, ancor peggio a chi non apprezzasse neppure, questi incontri "corpo a corpo" con la pittura; si tratta, invece, di un problema che assume una valenza tutta speciale e ancor più affascinante, qualora si convenga nel riconoscere in una serie di dati, rintracciabili nei documenti e nelle fonti, le ragioni per considerare la vicenda delle due *Vergine delle Rocce* non questione di rifacimento di una stessa pittura per un medesimo committente, ma problema assai più fine di impresa giocata in due tempi, non troppo lontani, per due destinazioni e per due commissioni diverse e distinte. Secondo l'articolata ricostruzione di Ballarin, che qui

[279] BUTTAZZI, 1983.

davvero non è possibile illustrare nel dettaglio ma solo riportare per sommi capi, la versione oggi al Louvre di Parigi sarebbe stata realizzata intorno al 1483 – 1484 per l'altare maggiore della cappella palatina di San Gottardo, chiesa gotica di Milano fatta costruire da Azzone Visconti nell'area della corte dell'Arengo; la commissione di questo dipinto sarebbe responsabilità diretta del Moro e costituirebbe anzi una sorta di biglietto di presentazione che Leonardo, appena giunto a Milano, gli offre a dimostrazione delle sue straordinarie capacità, degne di quella corte. La pala oggi alla National Gallery di Londra, invece, la cui provenienza dalla cappella della confraternita dell'Immacolata Concezione nella chiesa di San Francesco Grande è documentata, sarebbe quella menzionata nel contratto stipulato il 25 aprile 1483 tra i confratelli di quell'istituto religioso e i due De Predis, oltre che Leonardo stesso; tutte le successive diatribe testimoniate dai documenti riguarderebbero questa versione, plausibilmente eseguita intorno al 1490.[280]

Non sono solo i dati estrinseci a dimostrare la necessità di scandire in questo modo le due pale con la *Vergine delle Rocce*: assai più importanti appaiono infatti, come osserva Ballarin, i dati formali, ovvero le ragioni dello stile, che si trovano a ricoprire un particolare interesse per il discorso da affrontare in questa sede. Deve essere dato il giusto rilievo, infatti, alla temperatura fiorentina che contraddistingue la pala di Parigi, incentrata anzitutto su peculiarità iconografiche che rispondono ad un culto ben preciso: quello dell'infanzia del Battista. Con una trovata geniale, Leonardo intreccia questo tema alla devozione francescana e milanese della Vergine Immacolata, cui viene riconosciuto un ruolo attivo nel processo di salvazione dell'umanità. L'energia febbrile, racchiusa nel gesto dell'angelo che punta il dito verso il Battista, conferisce a questa versione un dinamismo che nella composizione di Londra non si ritrova; ma ciò che distingue maggiormente le due opere è sicuramente la concezione e la resa della luce. Se nella versione di Parigi le figure sono avvolte da una naturale luce di crepuscolo, la pala londinese è invece astutamente giocata su effetti di chiaroscuro che scolpiscono le forme facendone emergere il rilievo plastico. Su questo punto si era già espresso

[280] La datazione alta, tutta quattrocentesca della seconda versione era stata proposta sin dalle due conferenze degli anni Ottanta, dedicate all'analisi dell'attività di Boltraffio prima della pala Casio e alle riflessioni sull'esperienza milanese dello Pseudo – Bramantino: cfr. BALLARIN, 2010, pp. 5 – 45; 46 – 64.

magistralmente John Shearman, in un saggio apparso nel 1962:[281] nel trapasso dalla prima alla seconda versione, che pure egli datava più avanti, lo studioso percepiva il progredire delle sperimentazioni di Leonardo nella direzione di una «tonal unity» che concettualmente corrisponde all'unione pliniana di *tonos* ed *armoghé* descritta da Vasari come fondamento della maniera moderna.

> È cosa mirabile che quello ingegno, che avendo desiderio di dare sommo rilievo alle cose che egli faceva, andava tanto con l'ombre scure a trovare i fondi de' più scuri, che cercava neri che ombrassino e fussino più scuri degl'altri neri, per fare che'l chiaro, mediante quegli fusse più lucido; ed infine riusciva questo modo tanto tinto, che non vi rimanendo chiaro, avevon più forma di cose fatte per contrafare una notte che una finezza del lume del dì: ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovar il fine e la perfezzion dell'arte.
>
> Vasari, *Le Vite*, 1568 [ed. 1966 – 1977], IV, pp. 23 – 24.

Rileggendo questo passo avendo dinnanzi agli occhi alcuni dettagli della pala londinese si potrà finalmente cogliere la centralità di quest'opera nella storia delle ricerche di Leonardo. Si dovrebbe altresì poter apprezzare la sintonia con la pittura della *Belle Ferronnière*, il cui volto emerge dall'ombra, stupendamente chiaroscurato sulla guancia e sul collo, dove si intravede anche una naturalissima ruga, appena sotto l'orecchio coperto dai capelli, dovuta al movimento di torsione del capo. Mentre per quanto riguarda la prima versione della pala, se ne dovrebbe percepire il profondo accordo con il *Ritratto di Cecilia Gallerani*, laddove il gesto dinamico dell'angelo che punta il dito può essere letto in parallelo con la mano tesa della fanciulla, attraversata dalla stessa energia febbrile, particolarmente intensa nelle dita lunghe e distese al fine di trattenere il movimento agitato dell'ermellino.

Proprio nel raffronto tra le due versioni della *Vergine delle Rocce* è, dunque, possibile misurare la distanza che separa il ritratto commissionato dal Moro per la sua giovane amata e la misteriosa, senz'altro più matura, donna lombarda dalla veste rossa, forse, secondo un'ipotesi assai suggestiva ma non definitiva, da identificarsi con Isabella d'Aragona. Il ruolo della *Belle Ferronnière*, al pari di quello della *Vergine delle Rocce* londinese, non è mai stato pienamente compreso dalla critica, incline talvolta a fare il nome di Boltraffio; ma quest'opera, proprio come la pala che le sta accanto, deve essere collocata e intesa sulla strada che porta al *Cenacolo*, una strada che il *Ritratto di Cecilia* non ha ancora intrapreso. Nel dipinto del Louvre, infatti, Leonardo sperimenta

[281] SHEARMAN, 1962.

la ricerca di un intento illusivo destinato a mutare profondamente il rapporto con l'osservatore: l'invenzione di una balaustra, così realisticamente restituita dalla pittura nella sua parvenza materiale, crea una netta separazione con lo spazio rappresentato, resa ancor più forte dalla collocazione in tralice della donna, che alle spalle non ha una parete scura e uniforme, ma un ambiente lasciato indefinito nell'ombra, la cui profondità, tuttavia, è pienamente percettibile. Questa balaustra di pietra, le cui venature sono messe in evidenza dalla luce, delimita lo spazio dell'esperienza sensibile: la dimensione che si apre al di là di essa non può più essere intesa nei termini di un coinvolgimento fisico, materiale, risultando fruibile solo per via mentale. Siamo, perciò, di fronte alla stessa operazione che Leonardo metterà in scena nel *Cenacolo*, aprendo uno spazio illusivo al di là della testata del refettorio e inserendovi le più belle seduzioni del colore e della luce. La *Belle Ferronnière* rappresenta, in tal senso, una mutazione epocale nella concezione del ritratto, poiché costituisce il primo esperimento di rappresentazione "iconica":

> nessuna partecipazione delle braccia e delle mani, le forme corporee chiuse in disegni ovoidali perfetti, il busto, di taglio acuto, spostato leggermente a destra perché l'occhio apprezzi la profondità dell'ombra che la isola e la circonda e cominci a girarle attorno, la testa che si volge quasi frontale in modo che lo sguardo, uscendo da quell'ombra possa ipnotizzarci. [...] Mai Leonardo avrebbe potuto farci guardare dritto negli occhi dalla donna, la quale ci guarda e anzi ci ammalia, e dà a noi l'impressione che ci consenta di guardarla dentro, ma senza che i nostri occhi s'incontrino.
>
> Ballarin, *Nota sul Ritratto di Isabella d'Aragona*, 2010, p. 579.

Nel *De Amore* Marsilio Ficino sostiene che l'anima si percepisce per la via degli occhi: è così infatti che si manifesta il raggio della Bellezza, intesa come grazia spirituale che attraverso il raggio divino prima si infonde negli Angeli, poi nelle anime degli uomini; ma è sempre per la via degli occhi che l'amante viene ferito, colpito da quello stesso raggio che ora lo conduce a percorrere a ritroso i diversi gradi di amore, dalla bellezza del corpo alla bellezza dell'anima.[282] Il dipinto del Louvre rappresenta anche questo: l'esperienza neoplatonica della Bellezza, di cui lo spettatore fruisce

[282] Per l'originale versione latina del testo conviene ricorrere all'edizione a cura di Marcel, edita a Parigi nel 1956: cfr. FICINO, 1483. Nell'*Introduzione* lo studioso spiega che il testo fu redatto tra il novembre 1468 e il luglio 1469 e pubblicato per la prima volta, con correzioni e ampliamenti, nel 1484, nell'*editio princeps* delle opere di Platone approntata in lingua latina da Ficino per il Magnifico. La traduzione volgare cui Ficino stesso iniziò a lavorare sin dal 1474, è invece stampata per la prima volta a Firenze nel 1544 per iniziativa di Cosimo Bartoli e dello stampatore Neri Dorelata; una seconda edizione esce a Roma nello stesso anno, condotta però sul testo latino. L'edizione completa delle opere di Ficino viene data alle stampe a Basilea nel 1561.

risalendo attraverso gli occhi alla bellezza dell'anima; ma ciò è possibile solo in virtù di una collocazione della donna in uno spazio altro, lontano dal nostro.

L'espediente quattrocentesco del parapetto viene dunque reinterpretato da Leonardo con grande originalità: anziché risolvere in modo semplificato la disposizione della figura nello spazio, esso offre l'opportunità di instaurare, in combinazione con la collocazione in tralice dell'effigiata, un sofisticato rapporto con l'osservatore, reso partecipe, ma allo stesso tempo tenuto a giusta distanza. È una soluzione geniale, che grande importanza ricoprirà nelle sperimentazioni di Giorgione: come spiegare altrimenti l'impostazione del suo *Autoritratto in veste di David*, che oggi conosciamo attraverso la stampa di Wenceslaus Hollar (fig. 50) e che un tempo si trovava nella collezione di Giovanni Grimani a Santa Fosca?[283] L'idea è la medesima, solo che in questo caso al posto del velluto rosso e dei nastri annodati in forma di fiocchi della veste femminile, compare una corazza lucente dalle cui giunture sbuca la stoffa di una camicia, mentre sul parapetto campeggia la testa sanguinante del gigante, che l'umiliazione della sconfitta sembra aver rimpicciolito. Un esito così innovativo mostra una conoscenza già piuttosto approfondita di Leonardo; lo si vede bene quando si confronta questo perduto *Autoritratto* con una delle prime prove del pittore: il *Ritratto di giovane* (fig. 53), oggi conservato a Berlino e un tempo di proprietà Giustiniani, databile al 1497 circa, qualche tempo prima della pala di Castelfranco.[284]

---

[283] In casa del Patriarca Grimani, Vasari vede delle bellissime teste di Giorgione: «una fatta per David (e per quel che si dice è il suo autoritratto) con una zazzera, come si costumava in quei tempi, infino alle spalle, vivace a colorita che par di carne; ha un braccio ed il petto armato col quale tiene la testa mozza di Golia». Un «ritratto di Zorzon di sua mano fatto per David e Golia» si trovava già menzionato all'altezza del 1528 nell'inventario dei beni di Marino Grimani: cfr. PASCHINI, 1926 - 1927. Justi, per primo, propone di riconoscere questo dipinto nell'*Autoritratto in veste di David* conservato a Braunschweig (figg. 51): esso risulta notevolmente decurtato rispetto all'immagine riprodotta da Hollar e il suo stato di conservazione ha suscitato notevoli dubbi riguardo all'autografia. Le radiografie, rese note nel 1957, hanno rivelato la presenza di una precedente composizione raffigurante una *Madonna con bambino presso una finestra con paesaggio*, di tipologia simile a quelle realizzate da Vincenzo Catena intorno al 1510. Per coloro che assegnano la stesura finale a Giorgione (LUCCO, 1995, p. 140 ANDERSON, 1996, pp. 306 – 307), si tratta di un indizio favorevole ad una collocazione tarda dell'opera; ma vi sono ancora perplessità sul riconoscimento dell'autografia (BALLARIN, 1979, p. 243 nota 25; PERISSA TORRINI, 1993, p. 148; PIGNATTI PEDROCCO, 1999, p. 199, cat. A1).

[284] Tela, cm 58 x 46, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. n. 12 A. Sul parapetto compare l'iscrizione «V V», sulla quale la critica si è a lungo interrogata. Un articolo di Nancy Thomson de Grummond, uscito nel 1975, accendeva un lungo dibattito sul significato di queste lettere che compaiono in diversi ritratti veneziani di primo Cinquecento. La studiosa discuteva tutti i casi

Nonostante le fonti non lo menzionino, questo dipinto è stato accettato nel catalogo di Giorgione con consenso pressoché unanime, fatta eccezione per una proposta di Paul Joannides in favore di Tiziano, che ha un suo precedente in Rosand.[285] Assai pertinente alle modalità espressive giorgionesche si è per solito considerata l'esecuzione del volto, così come la posizione della mano, appoggiata di scorcio sul piano, lasciando intravedere solo le dita: è un dettaglio che si ritrova identico, come ha ben notato Morassi, nella *Madonna* della pala di Castelfranco.[286] Si tratta, peraltro, di un espediente che appare in diverse occasioni nei ritratti di Hans Memling, si pensi, ad esempio, alla tavola conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.[287] L'ipotesi di un contatto precoce con i ritratti fiamminghi è stata più volte dichiarata plausibile in relazione ai frequenti scambi commerciali con Venezia e alla documentata presenza di opere oltramontane nelle collezioni conservate in città. Per citare uno dei casi più famosi, sappiamo che un dittico di Memling giunse a Venezia grazie a Bernardo Bembo, che lo aveva con tutta probabilità acquistato durante il suo soggiorno come ambasciatore presso la corte di Borgogna, tra 1471 e 1474.[288]

---

rintracciabili, mettendoli a confronto con i sei *Ritratti* incisi di Dürer: secondo la sua interpretazione la lettera «V» indicherebbe in diverse declinazioni la parola latina *vivus* o il verbo *vivere*, richiamandosi alla tradizione ritrattistica romana dell'età classica. Nel caso del *Ritratto* di Berlino, tuttavia, le lettere appaiono molto ridipinte, come per primo segnalò Justi nel 1908, e perciò non possono essere considerate così significative; quanto agli altri esempi citati dalla studiosa, l'unico da potersi prendere seriamente in considerazione, come precisato da Ballarin, è il *Ritratto d'uomo con libro e veduta di Venezia* dipinto da Tiziano, oggi alla National Gallery di Washington. Qui l'iscrizione risulta formulata in tre lettere «V V O», che sembra opportuno sciogliere in *Virtus Vincit Omnia*, facendo dunque riferimento all'abitudine di abbreviare con le iniziali aforismi di natura moraleggiante (se ne è occupato Calvesi, intraprendendo la strada della cabala e dell'alchimia: cfr. CALVESI, 1970); è stato giustamente osservato che lo stesso motto compare anche nel fregio affrescato da Giorgione nella casa già Pellizzari di Castelfranco: cfr. THOMSON DE GRUMMOND, 1975; LUCCO, 1980, pp. 143 – 144; BALLARIN, 1993, p. 298.

[285] ROSAND, 1978 [ed. italiana, 1983], p. 66; JOANNIDES, 2001, pp. 206 – 210.

[286] MORASSI, 1942, pp. 97 – 99.

[287] Questo splendido ritratto, dallo sguardo alquanto malinconico, fece il suo ingresso alle Gallerie dell'Accademia con un'attribuzione ad Antonello da Messina, suggerita, seppure con qualche incertezza, da Cavalcaselle che vi ravvisava elementi misti di Rogier van der Weyden e Memling. I successivi pareri di Kaemmerer, Voll e Friedländer confermarono definitivamente il riferimento a Memling, con una datazione che secondo Voll doveva essere tenuta molto vicina al 1473. Sull'importanza di questo riferimento ha molto insistito SCHLEIER, 1986, p. 330.

[288] L'appartenenza di questo dittico alla collezione di famiglia è documentata grazie ad una lettera scritta il 31 agosto 1502 da Carlo Bembo, fratello di Pietro, a Isabella d'Este con riferimento al prestito di opere appartenute al padre Bernardo, tra le quali figura «un San Ziouani et una Veronica».Si veda la scheda a cura di John Oliver Hand: cfr. HAND, 2013.

La presenza del parapetto, nel ritratto di Berlino, rimanda a soluzioni quattrocentesche familiari a Bellini e ad Antonello da Messina, anche se l'impostazione della figura rivela già qualcosa di nuovo: essa non corrisponde, infatti, ad una collocazione pienamente frontale e neppure al tradizionale tre quarti, scompaginato dalla straordinaria trovata di conferire un taglio più ampio al busto, lasciando intravedere la posizione delle braccia, anziché tagliarlo appena al di sotto delle spalle. L'effigiato è circondato da uno sfondo indefinito, che allenta la presa diretta sul volto. Lo sguardo è timidamente diretto verso lo spettatore; delicatissime ombreggiature attraversano, sul lato sinistro del volto, lo zigomo, la mascella e il collo, tanto che sembra di poter cogliere un movimento appena accennato del capo, quasi a voler accompagnare la direzione degli occhi. Basti il confronto con un *Ritratto* di Giovanni Bellini, ad esempio con l'esemplare di Washington (fig. 55),[289] per cogliere la straordinaria novità delle variazioni inventate da Giorgione: al volto di un uomo che orgogliosamente rappresenta il suo prestigioso ruolo sociale, si viene a contrapporre l'immagine di uno stato di inquietudine, di perdita di certezze. Pope – Hennessy percepiva nel quadro di Berlino i sintomi di un inedito approccio al genere che solo in Leonardo poteva trovare un degno eguale: l'atmosfera misteriosa e allusiva segnalava,

[289] Tavola, 30 x 23 cm, inv. 1939.1.182, al centro del parapetto la firma «Joannes. bellinus». Questo esemplare può essere confrontato con quello conservato ai Musei civici di Padova, raffigurante un giovane nella veste di senatore, rispetto al quale potrebbe forse essere di poco successivo. Sembra plausibile una sua collocazione intorno al 1490 o comunque dentro l'ultimo decennio del secolo, poiché il raffronto con l'altro esemplare conservato a Washington, che mostra una testa stagliata contro un cielo cosparso di nuvole e, per quanto riguarda la foggia dei capelli, l'abbandono della zazzera, sembra richiedere la misura di una certa distanza di tempo rispetto agli esiti per solito collocati dopo l'anno 1500. In questo discorso andrebbe riconosciuto un ruolo importante al *Ritratto di Gabriele Dalla Volta* (fig. 56), di collezione privata, presentato alla mostra Bembo da Antonio Mazzotta come un quadro che segna «un punto di rottura nella ritrattistica belliniana, nell'ultimo decennio del Quattrocento ancora fortemente improntata su formule alla Memling, come è evidente nel *Ritratto di uomo* della National Gallery di Washington». In virtù del rapporto pittorico fra luci e ombre e della sua impostazione di tre quarti, giocata su uno sfondo scuro, questo ritratto si mostra particolarmente affine alle atmosfere rarefatte e sospese di Giorgione. L'effigiato, generale degli Agostiniani dal 1518 al 1537 (anno della sua sepoltura nella chiesa di Santo Stefano) e amico di Pietro Bembo (si conosce la fitta corrispondenza tra i due, che corre dal 1520 e al1535) ed Egidio ad Viterbo, mostrerebbe, secondo Mazzotta, una sorprendente somiglianza con l'uomo che suona la viola sulla destra nel celebre *Concerto di spinetta* di Tiziano, oggi a Palazzo Pitti: cfr. MAZZOTTA, 2009 e 2013. Altro pezzo importante di questo momento è il *Ritratto maschile* delle collezione reali inglesi (oggi presso Windsor Castle; fig. 57), che potrebbe rivelarsi di grande interesse nel nostro discorso per la possibilità, segnalata sin dagli anni Quaranta da Philip Hendy e Ludwig Goldscheier, di riconoscervi il volto di Pietro Bembo, per somiglianza con quello inciso in una medaglia di Valerio Belli; la critica non è tuttavia concorde sull'identificazione: cfr. BROWN, 2013 (con bibliografia precedente).

secondo lo studioso, la necessità di riconoscere nell'effigiato un personaggio pienamente partecipe del clima poetico e letterario del tempo. Meritano in tal senso di essere ricordate le parole con le quali Antonio Morassi, citato pocanzi, descriveva il dipinto nella monografia del 1942; sono osservazioni dotate di una sensibilità e di una poesia che oggi si vorrebbero incontrare più spesso nella letteratura giorgionesca:[290]

> Dietro un parapetto a risega, in cui sono inscritte due misteriose iniziali [...] sorge la mezza figura del giovane, dallo sguardo dolcemente fisso allo spettatore, la zazzera biondo scura, vestito d'un giubbino di seta lilla pieghettato a cannolini e racchiuso al petto da nastri. [...] Nel suo volto magro, rifilato ed estremamente sensitivo si leggono i segni di un'aristocrazia di sangue e di spirito, nei quali si riflettono i ritmi di una civiltà raffinata: morbido nei lineamenti, e tuttavia pieno d'una vitalità scattante ed elastica. L'occhio scuro, indagatore. [...] Il volto è modellato con tocchi morbidi, a mezzi toni, a velature continue, d'una tenuità impareggiabile. Si scorgono esattamente le pennellate di rosa al mento e alle guance, dove van degradando nella penombra in un gioco iterato di macchie soffici. Tale procedimento si avverte anche nel giubbino, preparato dapprima con lacche rosse e quindi velato in azzurro ceruleo, per meglio rendere il senso della materia rasata. È questa procedura pittorica che infine permette all'artista di raggiungere quella fusione di tono, quell'impasto coloristicamente sfumato [...] che diverranno normativi per l'avvenire della pittura veneziana. Non nell'impostazione della figura, in cui si avverte ancora il ritardo d'Antonello, oppure nella sua vitalità sta infatti il precipuo merito dell'opera: bensì [...] proprio nelle sue qualità pittoriche e, sia pur detto senza riserve in tema storico, decisamente profetiche.
>
> Antonio Morassi, *Giorgione*, 1942, pp. 98 – 99.

Le conseguenze del contatto con Leonardo possono essere pienamente colte a partire dal documentato soggiorno veneziano del 1500: questa data, come vedremo, segna l'apertura di un nuovo capitolo nel percorso di Giorgione. Certo a guardare un'opera come la *Giuditta* di San Pietroburgo,[291] in quella sua posa armonicamente serpentinata, giocata su una torsione del busto che porta innanzi il braccio e la gamba sinistra, mentre la spalla e il gomito del braccio opposto si ritraggono nell'ombra, offrendo alla luce solo la mano che regge l'elsa della spada, verrebbe la tentazione di

---

[290] In aggiunta a quelli già citati, tra i riferimenti bibliografici più utili e relativamente più recenti ricordo: l'analisi di Jaynie Anderson nella sua monografia su Giorgione, che ricorda con particolare attenzione il ruolo di Morelli, il primo a riconoscere il dipinto come autografo di Giorgione, segnalandolo a Sir William Gregory, allora *trustee* della National Gallery di Londra, in relazione alla possibilità di acquistarlo da Jean Paul Richter, proprietario del quadro dal 1884: cfr. ANDERSON, 1996, pp. 296 – 297; la scheda a cura di Francesca Del Torre Scheuch nel catalogo della mostra che si è tenuta tra Venezia e Vienna: DEL TORRE SCHEUCH, 2004, pp. 176 – 178, cat. 4.

[291] Tavola (trasportata su tela nel 1893), cm 144 x 66, 5, San Pietroburgo, Ermitage. L'incisione di Toinette Larcher, datata 1729, la mostra più larga di circa 13 cm da ambo i lati. Il restauro, ampiamente documentato da Fomiciova, ha accertato la presenza di un inserto di legno che sostituiva un vecchio buco di serratura; l'opera dunque forse nacque come anta di un armadio o adattata a tale uso in un secondo momento: cfr. FOMIČIOVA, 1973.

pensare che questo incontro possa essere avvenuto anche prima. Alcuni hanno suggerito che nel periodo più intenso di studio sul *Cavallo*, il cui modello in argilla venne messo a punto nel 1493, Leonardo avesse sentito l'esigenza di visitare Padova e Venezia;[292] in queste città si potevano infatti ammirare gli unici due monumenti equestri moderni, il *Gattamelata* e il *Colleoni*, senza contare che sulla facciata della basilica di San Marco si vedevano campeggiare i *Quattro cavalli* in bronzo, testimonianza unica e importantissima di statuaria antica. Il leonardismo che già sembra attraversare quest'opera di Giorgione all'altezza del 1498 richiederebbe, tuttavia, la ricerca di una circostanza assai vicina a quel momento, che ha tutta l'aria di essere una prima reazione, forse non ancora pienamente elaborata, ad un fatto improvvisamente entrato in campo. Converrebbe in tal senso puntare l'attenzione su un avvenimento del marzo 1496: l'inaugurazione del monumento a Bartolomeo Colleoni. Leonardo potrebbe esserne stato informato da Luca Pacioli, il quale giungeva a Milano da Venezia per prendere la cattedra di matematica presso lo Studio. Nell'epistola al duca Guidobaldo premessa alla *Summa* pubblicata a Venezia il 10 novembre 1494, Pacioli manifestava tutta la sua ammirazione per la statua equestre, magnificamente condotta a compimento dallo scultore Leopardi. Siamo, però, nel campo delle ipotesi, giacché davvero non è possibile stabilire, in mancanza di attestazioni provenienti dalle fonti o dai documenti, in che misura questi fatti avrebbero potuto attirare l'attenzione di Leonardo. Egli di certo è ancora a Milano il 14 dicembre 1499; siamo in grado di collocarlo a Venezia pochi mesi dopo, grazie ad una celebre lettera inviata da Lorenzo da Pavia il 13 marzo 1500 alla curiosa marchesa Isabella d'Este. Il maestro toscano era giunto in laguna proprio per la via di Mantova: e in questa occasione aveva iniziato a preparare il ritratto di Isabella, poiché sappiamo, sempre dalla lettera del Gusnasco, che egli ne aveva portato con sé il cartone (da identificarsi con tutta probabilità in quello oggi conservato al Louvre).

Il 1500 deve dunque essere considerato uno snodo fondamentale nella storia di Giorgione e merita di essere valutato con estrema attenzione. A mio avviso l'esecuzione della pala di Castelfranco deve essere collocata precisamente in questo punto, e non oltre; ma su tale questione ci sarà modo di ragionare in un secondo

[292] Così CLARK, 1975, p. 101. Ipotesi ripresa, con alcuni chiarimenti, da BALLARIN, 1979, p. 239.

momento. Altrettanto importante considero la lettura in questo ambito della *Sacra Conversazione n. 70* (Venezia, Gallerie dell'Accademia)[293] e del *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere* (Vienna, Kunsthistorisches Museum; fig. 58):[294] a questo dipinto si è deciso di dedicare un approfondimento specifico, giacché si tratta di un importante punto di riferimento nella ritrattistica di Giorgione, finora non così ben valorizzato dagli studi. Non solo esso offre la possibilità di riconoscere l'effigiato in un personaggio ben preciso, peraltro legato a personalità e ambienti culturali di grande interesse, ma rappresenta anche un punto di passaggio essenziale per comprendere lo svolgersi delle sperimentazioni giorgionesche in direzione del dipingere moderno.

Sempre all'altezza del 1500, andando forse incontro agli esiti dell'anno successivo, si colloca il dipinto che probabilmente più di ogni altro, al pari con le *Tre età* di Palazzo Pitti, illustra il momento di contatto con Leonardo. Nel cosiddetto *Apollo o Giovine con la freccia* di Vienna (fig. 59),[295] Giorgione sperimenta la tipologia del ritratto emblematico, che grande successo conosce a Milano nel corso degli anni Novanta: egli inventa figure a mezzo busto che non necessariamente intendono restituire le fattezze di un personaggio, ma semmai vogliono alludere ad una figura mitologica o divina, giocando sul valore metaforico dei suoi attributi tradizionali. È molto probabile, come per primo notava Venturi,[296] che il *Giovane con la freccia* corrisponda a quello descritto da Marcantonio Michiel in casa di Antonio Pasqualino: vale la pena offrire un chiarimento su questo punto, giacché la menzione in questa fonte di due versioni nelle mani di due diversi collezionisti ha creato non poche incomprensioni.[297] Si è detto, per solito, che il proprietario del dipinto di Giorgione, nella sua versione originale, sia il mercante spagnolo Giovanni Ram;[298] Michiel visita la sua collezione nel 1531, riportando tra i suoi appunti la descrizione di due opere che attribuisce alla mano del maestro di Castelfranco: la «testa del pastorel che tien in man

---

[293] Tavola, cm 51 x 81, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Cfr. MOSCHINI MARCONI, 1962, pp. 126 – 127.
[294] Tavola (trasportata su tela), cm 73 x 64, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 10.
[295] Tavola di pioppo, cm 48 x 42, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n. 323.
[296] VENTURI, 1913, p. 73.
[297] Su questo punto seguo l'attenta ricostruzione di Rosella Lauber, che ha messo in campo numerosi dati documentari inediti, offrendo importanti precisazioni sulle collezioni e sulle biografie dei due protagonisti di questa vicenda: Giovanni Ram e Antonio Pasqualino: cfr. LAUBER, 2005, pp. 82 – 87.
[298] Così, per esempio, ANDERSON, 1996, p. 300; ma anche BATTILOTTI, FRANCO, 1978, pp. 78, 79 (nota 5).

un frutto» e la «testa del garzone che tiene in mano la saetta».[299] Rosella Lauber ha notato che la descrizione di quest'ultimo dipinto è vergata con carattere, spaziatura e interlinea ridotti, come se fosse stata inserita in successione immediata e ravvicinata all'osservazione della testa del pastorello. Michiel naturalmente non manca di soffermarsi anche su altre opere di questa importante raccolta, che comprendeva una preziosa serie antica di marmi, vasi e medaglie, alcuni bronzetti moderni, quadri ponentini, tra cui opere di «Rugerio di Burselles» e «Zuan Scorel»;[300] accanto a queste comparivano anche un ritratto del padrone di casa e un «Apolline che suona la zampogna», entrambi di Vincenzo Catena.[301] L'opera forse di maggior spicco era il *Battesimo di Cristo* dipinto da Tiziano (Roma, Pinacoteca Capitolina), che ci restituisce anche l'effigie del committente (perduta o non identificata è infatti quella di Catena), raffigurato nell'angolo in basso a sinistra, con indosso un abito scuro e con «la schena contro li spettatori».[302] Il 5 gennaio 1532 *more veneto*, dunque agli inizi del 1533, Michiel vede nella residenza di Antonio Pasqualino, dove, per la verità, era già stato quattro anni prima, rimanendo incantato di fronte al *San Gerolamo nello studio* di Antonello da Messina,[303] una «testa de'l gargione che tiene in mano la frezza, fu de man de Zorzi da Castelfrancho, havuta da Messer Zuan Ram, della qual esso Messer

---

[299] MICHIEL, [ed. Frizzoni, 1884], p. 208.

[300] «El retratto de Rugerio de Burselles pittore antico celebre in un quadretto de tavola a oglio, fin al petto, fu de mano de l'istesso Rugerio fatto al specchio nel 1462; La pittura piccola della Nostra Donna che va in Egitto fu de man de Zuanne Scorel»: cfr. *Ivi*, pp. 206, 208.

[301] «El retratto de esso istesso M. Zuanne Ram fu de mano de Vicenzo Cadena a oglio; La testa dell'Apolline giovine che suona la zampogna, a olio, fu de man dell'istesso Cadena»: cfr. *Ivi*, p. 208.

[302] «La tavola del S. Zuane che battezza Cristo nel Giordano, che è nel fiume insino alle ginocchia, con el bel paese, ed esso M. Zuane Ram ritratto sino al cinto, e con la schena contro li spettatori, fu de man de Tiziano»: cfr. Ivi., p. 209. Ben visibili sull'anulare e sul mignolo sinistro di Giovanni Ram due anelli, evidentemente quello proprio e quello della moglie, indice della condizione di vedovo. Egli aveva infatti rogato un testamento il 20 settembre del 1511, nel quale menzionava la moglie Isabella, dicendo che era sepolta a San Pietro di Murano: cfr. BATTILOTTI, FRANCO, 1978, p. 76. Il dipinto era esposto all'ultima mostra di Roma: cfr. VILLA, 2013, pp. 76 – 77 (con una selezione della bibliografia precedente).

[303] «El quadretto del S. Jeronimo che nel studio legge, in abito cardinalesco, alcuni credono che sii stato di mano de Antonello da Messina; ma li più, e più verisimilmente, l'attribuiscono a Gianes, ovvero al Memelin, pittor antico ponentino: e cussì mostra quella maniera, benché el volto è finito alla italiana; sicché pare de mano de Jacometto. Li edifici sono alla ponentina, el paesetto è naturale, minuto e finito, e si vede oltra una finestra, e oltra la porta del studio, e pur fugge: e tutta l'opera, per sottilità, colori, disegno, forza, rilievo, è perfetta. Ivi sono ritratti un pavone, un cotorno e un bacil da barbiero espressamente. Nel scabello vi è finta una letterina attaccata aperta, che pare contener el nome del maestro, e nondimeno, se si guarda sottilmente appresso, non contiene lettera alcuna, ma è tutta finita. Altri credono che la figura sii stata rifatta da Jacometto Veneziano»: cfr. *Ivi*, pp. 188 – 189.

Zuane ne ha un ritratto ben che egli creda che sii el proprio».[304] Citando per esteso questo passo, Lauber lo spiega nei termini di un passaggio avvenuto dopo la visita presso la collezione di Giovanni Ram, dove Michiel aveva correttamente riconosciuto l'opera di mano di Giorgione, per poi ritrovarla, successivamente al trasferimento di casa in casa, nelle mani di Antonio Pasqualino.[305] Se interpreto bene la ricostruzione proposta dalla studiosa, le cose si sarebbero potute svolgere in questo modo: in principio era Ram a possedere il quadro di Giorgione raffigurante un giovane con una freccia, come attesta la menzione del dipinto da parte di Michiel; la decisione di cedere questo esemplare a Pasqualino dovrebbe essere maturata a seguito dell'acquisto da parte di Ram di un'altra versione dello stesso soggetto, evidentemente ritenuta di maggior pregio di quella già posseduta. Ora, che il dipinto ottenuto da Pasqualino (a mio avviso lo stesso visto da Michiel in casa Ram nel 1531, giacché se ne menziona solo uno), sia davvero l'originale, mentre quello, rimasto nelle mani di Ram una copia, è difficile a dirsi: certo da questa storia si ricava la divertente impressione che ciascuno dei due collezionisti ritenesse di aver concluso un buon affare, approfittando della scarsa *connoisseurship* dell'altro. Non possiamo escludere del tutto che Giorgione avesse realizzato due volte lo stesso soggetto, magari con delle minime variazioni: un caso analogo si potrebbe riscontrare, infatti, nella versione non finita, conservata a Vienna, della *Natività Allendale*. Possiamo invece affermare che fosse consuetudine tra proprietari di opere così prestigiose effettuare questi passaggi, talvolta anche nella natura di veri e propri scambi. A tale pratica sembra essere particolarmente avvezzo Pasqualino: egli infatti aveva ottenuto da Gabriele Vendramin, proprietario della *Tempesta* di Giorgione, una «testa marmorea de donna che tien la bocha aperta», in cambio di un «torso marmoreo anticho»;[306] Vendramin era appassionato cultore dell'antico, perciò questi passaggi sono anche indizi importanti delle diverse preferenze dei collezionisti. Si vorrebbe saperne di più su questo Antonio Pasqualino, che possedeva anche una «testa de' l san Iacomo cum el bordon fu de man de Zorzi da

[304] Ho riportato la trascrizione di Lauber, che presenta lievi variazioni rispetto a quella di Frizzoni: cfr. *Ivi*, p. 147; LAUBER, 2005, p. 84.
[305] Secondo la studiosa, Michiel avrebbe scelto una sfumatura linguistica più familiare per descrivere il dipinto la seconda volta, abbandonando il termine aulico e letterario *saetta* in favore di *frezza*: cfr. Ivi, 2005, p. 85.
[306] Cfr. MICHIEL, [ed. Frizzoni, 1884], p. 150.

Castelfrancho, over de qualche suo discipulo, ritratta dal Christo de San Roccho»,[307] una «Cena de Christo», realizzata da un discepolo di Tiziano e in parte finita dal cadorino stesso,[308] due ritratti di Gentile da Fabriano e due di Antonello da Messina, sui quali Lauber non manca di formulare qualche ipotesi, e infine una «Meza figura della Nostra Donna» di Giovanni Bellini, «riconzata» da Vincenzo Catena e molti disegni di Jacometto.[309] Secondo le ricerche della stessa studiosa, egli non sarebbe affatto riconoscibile, come a lungo è stato detto, nel patrizio veneziano Antonio Pasqualigo, ma piuttosto nel ricco mercante di seta Antonio Pasqualini, figlio di Alvise di Nicolò e di Caterina: questi Pasqualini, membri di influenti confraternite, come la Scuola Grande della Carità, originariamente risiedevano in un antico palazzo presso San Maurizio, del quale però fu decisa l'alienazione nel 1521; la dimora fu venduta ai fratelli Alvise, Bernardo e Zuanne Priuli *quondam* Piero il Procuratore (quindi esponenti del celebre ramo dei Priuli di Pietro «dal capuzo»), imparentato con i Vendramin del ramo del doge Andrea. La raccolta visitata da Michiel non è più pertanto situata nel *confinio* originario di San Maurizio, bensì molto probabilmente nella residenza di San Moisè, registrata nel testamento di Antonio dell'agosto 1532, dove peraltro tra i commissari appare anche Pietro Ram, figlio di Giovanni. Egli è dunque personaggio di tutto rispetto, assai ben inserito nel circuito di frequentazioni che si intrecciano attorno alle opere di Giorgione; ulteriori indagini, a fronte dei dati segnalati da Lauber, sarebbero perciò auspicabili, considerato che le successive notizie sulla provenienza del quadro sono assai scarne. Bisogna infatti attendere il 1663 per trovarne nuovamente traccia nella collezione dell'arciduca Sigismondo di Innsbruck, dove appare con un'attribuzione ad Andrea del Sarto. Nel 1773 il quadro entra a far parte delle collezioni imperiali viennesi come opera di Bartolomeo Schedone; rimarrà a Vienna fino all'ingresso in museo, con l'eccezione di un temporaneo trasferimento parigino tra 1809 e 1815.

La critica si è a lungo interrogata sull'interpretazione iconografica più corretta da dare a questa immagine: Marianne Koos, nella scheda di catalogo redatta in

---

[307] Cfr. *Ivi*, p. 149.
[308] «El quadro grande della Cena de Cristo fu de man de Stefano discepolo de Tiziano, e in parte finito da esso Tiziano a oglio»: cfr. *Ivi*, p. 147.
[309] *Ivi*, pp. 147 – 152.

occasione della mostra tenutasi tra Venezia e Vienna, ha puntualmente riepilogato la questione, riportando le diverse ipotesi.[310] A partire da una proposta di Berenson,[311] questo *Giovane con la freccia* è stato da molti interpretato come un *San Sebastiano*, identificazione avvalorata, secondo alcuni, dal confronto con il dipinto di Raffaello, oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, ma da altri corretta, sull'esempio di quanto realizzato da Boltraffio a Milano, in favore di un *Ritratto di giovane* nelle vesti del santo (fig. 60). Messa da parte la lettura in chiave agiografica, che pure continua a riscuotere qualche consenso, gli studiosi si sono piuttosto orientati verso una divinità del mondo antico, in particolare, come è facile supporre, *Apollo* o *Eros*. Joannides di recente ha formulato una proposta alternativa, che intende riconoscere nel giovane effigiato Paride, rappresentato con la freccia in quanto destinato ad uccidere con quell'arma l'invincibile Achille.[312] Lo studioso inserisce questa ipotesi all'interno di un più ampio ragionamento, volto a riconoscere alla storia di Paride un grande protagonismo nella pittura veneziana di questi anni e in particolare in quella di Giorgione. Tuttavia, come sottolinea anche Koos, sembra difficile pensare che il pittore, volendo rappresentare questo personaggio, abbia deciso di dotarlo di una freccia anziché del consueto attributo, la mela della Discordia. Non mi sembra infatti che siano rintracciabili esempi analoghi ai quali appoggiarsi, mentre considero più suggestiva l'ipotesi di riconoscere come Paride il «pastorello che tien in mano un frutto», visto da Michiel in casa di Giovanni Ram, da molti identificato in un quadro un tempo di proprietà Knoedler a New York, del quale esiste anche una copia presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano.[313]

---

[310] KOOS, 2004, pp. 184 – 187, cat. 6.

[311] BERENSON, 1957, p. 84.

[312] JOANNIDES, 2011

[313] A partire dalla lettura degli inventari della Pinacoteca Ambrosiana, laddove si rintraccia all'altezza del 1618 un «Salvatore giovinetto con una palla in mano», Salvatore Settis ha proposto che queste raffigurazioni debbano essere interpretate secondo la tipologia del Gesù Bambino raffigurato come Salvator mundi con un globo in mano, per solito facilmente riconoscibile per il tipo del volto e per il gesto benedicente. «Giorgione rende invece il tema quasi irriconoscibile non solo con l'abbigliamento tutto contemporaneo, ma anche mediante una serie di deviazioni dalla tipologia corrente: manca a questo Redentorino sia un'aureola che il gesto della mano benedicente; inoltre il suo sguardo non si dirige sull'osservatore, come d'uso, bensì sulla "palla" (il globo), come a indicare la meditazione del Cristo sulla propria sorte in terra e sulla salvazione del mondo, che richiederà presto la sua propria Passione e Morte»: cfr. SETTIS, 2005 e 2008.

Come già suggerito da Pedretti e Holberton,[314] Marianne Koos invita a non sottovalutare il senso metaforico della freccia: non si tratterebbe semplicemente dell'attributo o dello strumento di Cupido, ma di un'allusione ad un significato più profondo che riguarda l'esperienza amorosa. La freccia rappresenta cioè la metafora dello sguardo inteso come veicolo del raggio che colpendo la persona fa nascere l'amore. In tal senso essa racchiude tutte le esperienze chiamate in causa dalle precedenti interpretazioni: la bellezza (Apollo), l'amore (Eros) e il dolore (San Sebastiano); ma in questo dipinto Giorgione non sembra voler rappresentare alcuna figura specifica, quanto alludere ai discorsi d'amore assai popolari al suo tempo. Koos giustamente richiama in tal senso il *Commentario* di Ficino al *Simposio* di Platone, qui citato a proposito della *Belle Ferronnierè* di Leonardo; ella menziona però anche altri testi dell'antichità, da un trattato sulla vista opera di Euclide, alle *Quaestiones convivales* di Plutarco.[315] Le riflessioni di questo autore spiegherebbero in modo particolarmente efficace il ruolo centrale ricoperto dalle teorie d'amore nel corso del Medioevo e del Rinascimento, alludendo in particolare alla funzione dello sguardo.

> Giorgione's "Boy with an Arrow" is a painting that [...] must be seen in connection with the love discourse of the early modern period. [...] The arrow seems an appropriate attribute for this beautiful youth, whose second essential characteristic is the gaze directed out of the painting. The arrow may be interpreted as a metaphor for the returning gaze from the eyes of an ideal boy, a look that – in meeting that of the observer – inflicts the bittersweet wound of love.
>
> Marianne Koos, *Giorgione, Boy with an arrow*, 2004, p. 186

Fin qui le parole della studiosa risultano pienamente condivisibili e anzi richiamano assai bene il tipo di esperienza neoplatonica descritta in relazione a Leonardo, la cui influenza su questo dipinto credo sia indiscutibile. In questo tipo di cultura deve essere ricercato il significato del *Giovane con la freccia* di Vienna. Dove francamente fatico a seguire l'analisi di Koos è nella collocazione cronologica del dipinto all'altezza del 1508, ovvero dopo la *Laura*, in parallelo con gli affreschi del Fondaco, che Longhi, con la consueta sagacia, definiva saggi di «ginnastica formale». Bisogna dire che la studiosa

---

[314] PEDRETTI, 1957; HOLBERTON, 1985.

[315] Si tratta di un'opera in nove libri, la più lunga a noi pervenuta all'interno del corpus dei *Moralia* di Plutarco; racconta il contenuto di conversazioni avvenute in occasioni di banchetti ambientati in diverse città (dalla Grecia a Roma). Vengono pertanto toccati gli argomenti più svariati, dalle scienze naturali alle questioni mediche, dalla filosofia alla musica. Ciascun libro è introdotto da un proemio, cui seguono le conversazioni articolate in singole *quaestiones*; in totale ne vengono trattare novantacinque. Nel quinto libro, la settima questione tratta alcuni aspetti dell'esperienza amorosa.

non è l'unica ad esprimersi in tal senso,[316] ma viene da chiedersi come l'etereo volto del giovane dai capelli voluminosi e riccioluti che si disperdono nell'ombra, quasi ineffabili, possa essere letto in parallelo con le monumentali figure, dagli incarnati accesi, affrescate sulla facciata del Fondaco; esso trova, semmai, un più suggestivo parallelo nei volti, delicatamente contrassegnati da lievi chiaroscuri, della pala di Castelfranco.[317] Ritengo, inoltre, che una datazione così avanzata non consenta di riconoscere propriamente la pertinenza dell'opera con il clima culturale tratteggiato; i richiami a Ficino, Plutarco e allo stesso Leonardo dovrebbero di per sé incoraggiare una collocazione all'aprirsi del secolo, giacché è in questo momento della storia di Giorgione che si avvertono segnali molto forti di un contatto con la cultura neoplatonica. Un indizio in tal senso sarebbe potuto provenire anche dalla storia del testo di Plutarco, la cui menzione da parte della studiosa ho trovato di particolare interesse: la questione della fortuna dei *Moralia* (di cui le *Quaestiones convivales* fanno

---

[316] All'insistenza sui dati leonardeschi da parte di Fiocco, Pallucchini e Zampetti, si oppone il punto di vista di Pignatti che così descrive il quadro: «alla prassitelica dolcezza del volto della Venere [di Dresda] sicuramente si richiama il *Ragazzo con la freccia* di Vienna, che ricorda, nel rosa tenero della veste sopra alla bianca camicetta trapunta, i toni dei Filosofi»; lo studioso si convince, pertanto, della necessità di una datazione inoltrata, vicina al 1508: cfr. PIGNATTI, 1969, pp. 67, 108, n. 24; *Id.*, 1978, pp. 67, 112, n. 24. Su tale linea sembra collocarsi Mauro Lucco, il quale ritiene che la «stesura piena e compatta» dell'*Apollo* di Vienna escluda di poterlo datare allo stesso momento della *Lezione di canto* (meglio nota, seguendo la lezione secentesca come *Tre età dell'uomo*); nell'*Apollo*, inoltre, si troverebbe già traccia, a suo avviso, di un classicismo ellenico alla Tullio Lombardo, avviato nel rilievo con *Bacco e Cerere*, della fine del secolo. Dunque, «se nella vaporosità d'aria dei folti capelli è palese il ricordo di Leonardo e di Boltraffio, nel mantello rosso vi è già una compattezza di stesura cromatica che sembra puntare verso gli esiti dell'*Uomo in arme* di Vienna. Inoltre, quel sofisticato gesto della mano, a dita divaricate, sarà assai importante per gli esordi di Sebastiano Luciani, attorno al 1505, e si ritroverà fino all'incisione con l'*Astronomo* di Giulio Campagnola, datata 1509»: cfr. LUCCO, 1995, p. 23. Nella monografia a cura di Pignatti e Pedrocco si ribadisce che non sarebbe necessario datare il dipinto al momento della vista veneziana di Leonardo, giacché esso potrebbe essere il frutto di un'elaborata meditazione del pittore sui modelli del maestro e dei suoi allievi, ad esempio Boltraffio o Giovanni Agostino da Lodi, la cui presenza a Venezia è testimoniata da diverse opere: la pala conservata a San Pietro Martire di Murano (ma proveniente dalla chiesa di San Cristoforo nell'isoletta anonima), nota come Pala dei barcaioli, databile al 1495 circa; la *Lavanda dei piedi* del 1500 e le *Tre teste* di poco successive (entrambe oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia); infine, la paletta con il *Matrimonio mistico di Santa Caterina alla presenza di un devoto* e il quadro con i *Santi Giovanni Battista e Girolamo*, presso la chiesa di Santo Stefano, databili al 1502 circa; sul ruolo di Giovanni Agostino a Venezia: cfr. BALLARIN, 1995, pp. 11 – 12.. Tornando all'*Apollo* di Vienna, Pignatti e Pedrocco ritengono dunque che esso possa collocarsi in un arco di tempo compreso tra la pala di Castelfranco, «per la quale noi riteniamo tuttora valida la datazione tradizionale al 1504», e la *Laura* del 1506: cfr. PIGNATTI, PEDROCCO, 1999, p. 132, cat. 15.

[317] Sulla consonanza con la pittura della pala di Castelfranco hanno insistito Richter e Morassi: cfr. RICHTER, 1937, pp. 84, 252, n. 92, 304; MORASSI, 1942, pp. 53-54, 157-158.

parte) in età umanistica non è infatti cosa banale. La loro diffusione, nettamente inferiore a quella delle *Vite*, poté contare nel corso della prima metà del Quattrocento su pochissime traduzioni in latino. Tuttavia, nella seconda metà del secolo, grazie ad una maggiore disponibilità di codici, dunque ancora una volta grazie al ruolo della filologia, si ebbe una e vera e propria svolta: le latinizzazioni di questo testo aumentarono di numero e accanto ai trattati di argomento storico – antiquario, ai quali i traduttori del primo Quattrocento si erano interessati in maniera pressoché esclusiva, si cominciò a prendere in considerazione anche quelli di contenuto filosofico e morale.[318]

Che problemi di natura neoplatonica interessino una certa fase della produzione giorgionesca, è dimostrato dall'incalzante apparizione, dopo le prime prove a carattere religioso, di invenzioni figurative molto personali e originali, nelle quali viene messa in scena la vita interiore dei personaggi, rappresentati in solitudine, assorti nei propri pensieri, oppure in compagnia di oggetti che sollecitano momenti di contemplazione: gli strumenti del sapere umanistico o lo spartito da condividersi con altri musici e cantori. Tematiche, dunque, assai vicine alle istanze metafisiche del neoplatonismo fiorentino, non solo per ciò che riguarda l'esperienza amorosa, ma anche relativamente alla concezione della luce quale elemento che rimanda alle dimensioni della contemplazione e dell'ascesi, vale a dire al valore spirituale anziché materiale delle cose, nonché al concetto di Bellezza come grazia che nasce dall'armonia del molteplice, traducibile anche nei termini della *consonantia* teorizzata da Ficino e dell'*armogé* di cui parla Plinio.

Basti pensare alle *Tre età* di Palazzo Pitti (fig. 61) per cogliere appieno l'intonazione delle sperimentazioni giorgionesche: questo dipinto di grande fascino è passato attraverso numerose attribuzioni, prima di essere definitivamente assegnato al

---

[318] Su questo problema ho trovato molto utile la consultazione della tesi di dottorato di Silvia Cimadori, discussa nel 2008 presso l'Università di Trieste: cfr. CIMADORI, 2008. Si tratta di un'edizione critica del *Libro nono delle Quaestiones Convivales*, ma nella parte generale la studiosa dedica un breve capitolo alle traduzioni umanistiche dai *Moralia*, rimandando per molti aspetti a studi precedenti: STOK, 1998; BEVEGNI, 1994. Di un certo interesse risultano anche gli i contributi di Marianna Villa, indirizzati ad analizzare l'importanza di Plutarco per Castiglione, in particolare quello apparso nel primo numero della rivista *online* «Italogramma»: cfr. VILLA, 2011.

maestro. Cavalcaselle, infatti, lo interpretava come un'opera giovanile di Lotto, da porsi accanto alla paletta di Asolo e al *San Girolamo* del Louvre, dunque alle opere in cui più intenso è il dialogo con Giorgione e Palma il Vecchio, e nonostante Morelli ne riconoscesse con grande sicurezza l'autografia,[319] seguito da Cook e Suida,[320] le attribuzioni più disparate continuavano ad essere proposte: Gronau lo assegnava a Morto da Feltre,[321] Berenson inventava un «Maestro delle Tre Età»,[322] Richter proponeva il nome di Pennacchi e Fiocco quello di Torbido[323]. Il primo ad andare dritto al cuore del problema, chiamando in causa il confronto con la *Vecchia* (figg. 62, 63), entrata in scena all'inizio degli anni Trenta, e il riferimento a Leonardo, è stato Suida: grazie ad una intelligente visione critica, egli ha saputo riconoscere la necessità di considerare i due quadri quali opere dello stesso autore, non mancando di sottolineare che essi rappresentano, in momenti diversi, l'esito di un intenso dialogo instaurato con il maestro toscano. Nel suo ragionamento Suida considera altri due pezzi, introdotti nel dibattito da Cook qualche anno prima: il *Concerto a quattro* (Londra, Royal Collection; fig. 64) e il *Doppio Ritratto di Giovanni Borgherini e il tutore* (Washington, National Gallery; fig. 65).[324] Sono due dipinti che tuttora presentano dei problemi di lettura: si tratta in entrambi i casi di invenzioni straordinarie, che si sente il dovere di associare, per la loro originalità, al nome di Giorgione. Tuttavia, mentre l'esecuzione del *Concerto* delle collezioni reali inglesi (un'opera sulla quale varrebbe la pena di ragionare più a fondo valutandone, a confronto con gli altri esempi di questo momento, il tasso di leonardismo) mostra dei passaggi di qualità notevole, quella del *Doppio Ritratto* Borgherini risulta, in tutta onestà, alquanto deludente. Il quadro era appena entrato nella raccolta di Doughty House a Richmond, provenendo dall'eredità della famiglia Borgherini, quando Cook lo presentava con un articolo pubblicato nel «Burlington» significativamente intitolato *A Giorgione Problem*: la questione, infatti, era presentata con grande prudenza, dichiarando in apertura la difficoltà di giungere ad

---

[319] LERMOLIEFF [MORELLI], 1880, pp. 162 – 163.
[320] COOK, 1900, p. 40; ID., 1926, pp. 23 – 24; SUIDA, 1935, pp. 86 – 87.
[321] GRONAU, 1895, p. 284.
[322] BERENSON, 1932, p. 349; *Id.*, 1936, p. 285.
[323] RICHTER, 1937, p. 235; FIOCCO, 1941, p. 30.
[324] Tela, cm 47 x 60,7, Washington, National Gallery of Art, inv. 1974.87.1. Sul cartiglio l'iscrizione: «NON VALET INGENIUM, NISI FACTA VALEBUNT»

una soluzione definitiva. Lo studioso riconosceva che di primo acchito la pittura sembrava difficilmente riferibile al nome di Giorgione: «the treatment would appear to contradict the name; so does the colour scheme»; ma ad un esame attento dei dettagli l'ipotesi diventava più plausibile, in considerazione delle analogie con altri due dipinti, le cosiddette *Tre età* di Palazzo Pitti e il *Concerto a quattro* di Hampton Court: «all three pictures hang together in style and have a peculiar chord of colour». In supporto al riconoscimento dell'autografia giorgionesca, Cook citava, inoltre, la testimonianza di Vasari, tratta dalla vita del pittore:

> In Fiorenza è di man sua in casa di figliuoli di Giovan Borgherini il ritratto d'esso Giovanni, quando era giovane in Venezia, e nel medesimo quadro il maestro, che lo guidava, che non si può vedere in due teste né miglior di macchie di color di carne né più bella tinta di ombre.

Qualora riconosciuto come autografo, il dipinto di Richmond avrebbe potuto trovare una perfetta corrispondenza nella descrizione di Vasari.[325] La critica successiva ha, tuttavia, continuato a manifestare perplessità nei confronti di questo dipinto, riconoscendo la genialità dell'invenzione ma giudicando deludente l'esecuzione. L'ipotesi di una copia da un originale giorgionesco, apparentemente la più plausibile, come sostenuto da Richter e Morassi,[326] è stata necessariamente messa da parte a fronte dei dati emersi dalle radiografie, che hanno segnalato un evidente pentimento nella posizione della testa del fanciullo.[327] Le iniziative in campo artistico della famiglia Borgherini sono meglio note in ambito fiorentino, essendo principalmente legate ai dipinti commissionati da Salvi, padre di Giovanni, per la camera nuziale in Palazzo Borgherini. A Salvi deve essere ricondotta l'iniziativa di un ritratto che immortali il

---

[325] COOK, 1926, p. 26.

[326] RICHTER, 1937, pp. 17 – 18, 108, 235 (cat. n. 67); MORASSI, 1942, pp. 108, 172.

[327] Le analisi sono state compiute in due diverse occasioni: una prima volta su commissione del proprietario del quadro, Michael Staight, forse suggestionato dai metodi di indagine di Anthony Blunt presso il Courtauld (l'affascinante storia di questo collezionista, che negli anni Trenta entrò a far parte del circolo di spionaggio istituito a Cambridge, stringendo amicizia con Anthony Blunt, è stata di recente ricostruita da David Alan Brown in un contributo che riassume anche la questione attributiva del *Doppio Ritratto* Borgherini: cfr. BROWN, 2013); di queste prime radiografie riuscì ad avere le immagini Terisio Pignatti, che le pubblicò nella monografia del 1969: PIGNATTI, 1969, p. 140 (cat. A67). Quando Straight donò il dipinto alla National Gallery di Washington, nel 1947, esso fu nuovamente sottoposto ad analisi radiografiche, di cui dava conto Fern Shapley nel catalogo delle collezioni: a fronte del pentimento evidenziato per la testa del giovane Borgherini, inizialmente tracciata con una forma ovale che ricorda molto da vicino quella della Giuditta o della Madonna di Castelfranco, la studiosa ipotizzava che questa figura fosse stata realizzata da Giorgione e che un suo collaboratore avesse completato il resto: cfr. SHAPLEY, 1979, pp. 217 – 218, n. 2674.

figlio con il proprio precettore,[328] ma non è facile stabilire quale potesse essere l'età del giovane, giacché informazioni contrastanti sono state segnalate sulla sua data di nascita: stando a quanto riportato da Hofmann, Giovanni avrebbe avuto tredici anni nel 1511, essendo, dunque, nato nel 1498;[329] ma da alcune ricerche d'archivio, che oggi andrebbero meglio precisate, questa data risulterebbe anticipata al 1496.[330] Se così fosse l'età dimostrata dal fanciullo raffigurato nella tela di Washington, che personalmente stimo intorno ai sei o sette anni,[331] risulterebbe più facilmente compatibile con la cronologia di Giorgione. Non resta che lasciare il problema aperto, ipotizzando che possa trattarsi di un'invenzione del maestro eseguita da qualche collaboratore: in questi termini si è espresso di recente anche David Alan Brown in un contributo che ha ricostruito la storia del collezionista Michael Straight, proprietario del quadro al momento della sua cessione alla National Gallery di Washington.[332]

Per tornare alla ricostruzione di Suida, è importante sottolineare come egli sia riuscito a dare corpo ad un capitolo molto importante della storia del pittore, in particolare della sua ritrattistica, segnalando con decisione la necessità di trovare lo spazio per una fase di sperimentazioni, che pur ponendosi al di là del capitolo degli esordi, non mostravano ancora la maturità della *Laura*. I termini di questo problema si chiariscono assai bene confrontando queste osservazioni con quelle di Roberto Longhi, che a proposito delle *Tre età* di Palazzo Pitti, nel 1927 e poi ancora nel 1949, apriva un fronte fino a quel momento inesplorato, interpretandola come opera tarda, estrema, di Giovanni Bellini.[333] A fronteggiarsi sono, dunque, una collocazione del dipinto molto alta, in apertura di secolo, e una proposta che si sposta avanti di una quindicina d'anni, in nome della percezione di un giorgionismo che non può avvalersi della piena autografia: questa opposizione, peraltro frutto del confronto tra due studiosi che hanno offerto contributi impareggiabili alla comprensione dell'arte di Giorgione, racchiude in

---

[328] Qualche notizia sulla sua biografia è stata segnalata da Jaynie Anderson, tra i profili dei committenti di Giorgione: cfr. ANDERSON, 1996, pp. 142 – 148. Si vedano inoltre: BEUZELIN, 2009, pp. 84 – 85.
[329] Cfr. HOFMANN, 1914, II, p. 121; referenza segnalata da HOPE, 2008, pp. 25, 35 nota 58.
[330] Cfr. BALLARIN, 1981, p. 26.
[331] Hope ritiene che il giovane raffigurato abbia più di tredici anni, ipotesi a mio avviso non condivisibile: cfr. HOPE, 2008, p. 25
[332] BROWN, 2013.
[333] LONGHI, 1927, p. 182; *Id.*, 1946, p. 13.

sé il nodo forse più problematico della storia del pittore, come credo dimostri assai bene l'obiezione espressa da Suida, sulla quale sarà necessario riflettere ancora:

> Si ces deux tableaux sont des oeuvres giorgionesque des dernières années de Giovanni Bellini, il faut les placer un peu avant 1516. Si ce sont là des ouvrages de jeunesse de Giorgione, ils datent de peu après 1500. Cette dernière hypothèse, indépendamment de tout ce qui parle en faveur de la paternité de Giorgione, a pour elle, du point de vue chronologique, la plus grande vraisemblance.
>
> Suida, *Giorgione. Nouvelles attributions*, 1935, p. 86

Vorrei ritornare, a questo punto, sulla straordinaria testimonianza citata in apertura al capitolo che credo ora sia possibile affrontare con uno sguardo più ricettivo e consapevole. Ad una decina di anni di distanza dalla segnalazione di Dionisotti, un altro studioso, storico dell'arte, tornava con rinnovato entusiasmo a leggere le *Leggi della Compagnia degli Amici*. Nell'intervento presentato al convegno di Castelfranco e poi, con più ampi argomenti, in un saggio pubblicato nei volumi della "Storia dell'arte italiana" Einaudi,[334] Alessandro Ballarin spiegava in che modo quel documento potesse rappresentare una straordinaria chiave di lettura per comprendere un momento ben preciso della maniera moderna di Giorgione, un momento avviato dall'incontro con Leonardo, avvenuto in parallelo con esperienze culturali di grande importanza.

Dionisotti non aveva con tutta probabilità previsto questa deriva sul fronte delle arti figurative: lo ha ricordato di recente Giovanni Agosti durante la conferenza tenuta all'interno del ciclo di incontri organizzato in concomitanza con la mostra dedicata a Pietro Bembo.[335] Non è una riflessione scontata e non si devono avere timori nell'affrontarla: il rapporto tra la letteratura *tout court* e la produzione artistica è un tema che solo negli ultimi decenni la critica ha saputo indagare valicando i confini stabiliti dai "canoni" della letteratura artistica tradizionale, quelli, per intenderci, di Schlosser o di Venturi.[336] Solo a partire dagli anni Ottanta si è potuto affrontare a viso aperto il problema, grazie ad un gruppo di studiosi che, sforzandosi di rileggere testi

---

[334] BALLARIN 1979 e 1983.
[335] Giovanni Agosti, *Impressioni di un visitatore di mezza età*, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 23 aprile 2013.
[336] SCHLOSSER, 1924; VENTURI, 1936.

sino ad allora poco esplorati dagli storici dell'arte, ha allargato il campo delle fonti e proposto nuove prospettive.[337]

Ballarin torna, dunque, sulle *Leggi* analizzandone con osservazioni puntuali non solo il contenuto ma anche i problemi relativi alla cronologia e alle iniziali dei nomi che vi compaiono: richiamando l'attenzione su una serie di eventi accaduti nel corso degli anni 1505 e 1506, immediatamente successivi, secondo la ricostruzione di Dionisotti, all'istituzione della Compagnia, lo studioso intende riflettere attentamente sul clima che contraddistingue, a questa altezza, il rapporto di amicizia tra i firmatari fin qui individuati. In tal senso, egli vede chiaramente emergere un protagonismo di Tommaso Giustiniani, la cui sigla è preferibile riconoscere al posto di quella di Trifone Gabriele, come ha successivamente dimostrato Tommaso Gnocchi.[338] Inoltre, analizzando il succedersi delle vicende che segnano le biografie degli amici tra 1506 e 1507 ci si trova dinnanzi ad una fase alquanto critica della loro frequentazione, messa a dura prova dalla necessità di fare i conti con le diverse strade che i giovani patrizi si apprestano ad intraprendere.

Nel settembre del 1506, dopo più di un anno e mezzo di assenza, Vincenzo Quirini rientrava a Venezia dalla missione come ambasciatore presso Filippo il Bello; non era l'unico ad essersi allontanato dalla città lagunare. Nel corso dello stesso anno Bembo aveva deciso di stabilirsi ad Urbino, ospite dei duchi, mentre Tommaso Giustiniani si era ritirato in una sua villa presso Murano, per dedicarsi pienamente allo studio delle Sacre Scritture e all'esercizio quotidiano dell'ascesi e della contemplazione. Frutto di questo suo vivere ai margini del secolo sono le *Cogitationes quotidiane de amore Dei*, composte, per l'appunto, nel 1506. Una parte della corrispondenza che gli "amici", lontani dalla comune patria, intrattengono in questi mesi è perduta, ma restano sufficienti testimonianze per comprendere quali pensieri attraversassero le loro menti: da una lettera datata 10 dicembre 1506, si apprende che Vincenzo Quirini aveva mosso un severo rimprovero a Bembo, non tanto, o meglio non solo, per la sua decisione di trasferirsi ad Urbino, quanto per il fatto di risiedervi nella condizione di ospite e di

[337] Esemplare in tal senso è il saggio di Giovanni Romano, anch'esso pubblicato nella collana Einaudi: cfr. ROMANO, 1983.
[338] GNOCCHI, 1999.

cortigiano. La possibilità di un ufficio o di un qualche beneficio da guadagnarsi a Roma avrebbe costituito un'alternativa più accettabile ed infatti Bembo stava perseguendo con grande determinazione questa soluzione (proprio in funzione di un aggancio romano egli aveva concepito quel soggiorno). Le perplessità di Quirini, tuttavia, non si limitavano a questo aspetto: pochi giorni dopo il rientro in patria egli aveva colto l'occasione per esprimere all'amico il timore che il suo animo rischiasse di allontanarsi dalla passione per gli studi, preoccupato com'era di procurarsi le condizione più favorevoli al loro proseguimento; ma la riposta di Bembo rovesciava i suoi argomenti: i prestigiosi incarichi di una Repubblica maestosa come quella veneziana sono un miraggio assai più potente e seducente degli onori letterari perseguiti presso la corte. Quanto all'aver voltato le spalle agli ideali dell'ozio coltivati con grande passione nella giovinezza, il primo colpevole sarebbe proprio Quirini, dal quale Bembo si congeda con un auspicio dal sapore amaro:

> io certo spero che abbiate ad essere a brieve andare il maggiore e più onorato uomo della nostra città.

L'amicizia tra i due è ormai incrinata. Bembo ignora, però, un fatto importante e cioè che l'ambasceria per la quale Quirini è prossimo a partire, cosa che avverrà nel febbraio 1507, sarebbe stata la sua ultima. Una testimonianza di qualche anno successiva, una lettera scritta da Tommaso Giustiniani, che nell'eremo di Camaldoli ha assunto il nome di frate Paolo, a Egnazio, Tiepolo e Gasparo Contarini, consente di comprendere meglio le inquietudini che attraversavano l'animo di Vincenzo: nello stesso momento in cui la Repubblica lo ricopriva di onori, assegnandogli illustri incarichi, egli maturava la decisione di raggiungere l'amico in quell'eremo, come frate Piero. Avendo saputo che Tommaso, spinto dal desiderio di tentare un'esperienza di vita eremitica in Terra Santa, è sul punto di partire, Vincenzo gli indirizzava una lettera, il 14 maggio 1507, dalla quale si possono cogliere i termini di un'intesa stipulata tra i due con la partecipazione di un terzo amico, Sebastiano Zorzi. Il patto siglato prevedeva che i tre abbracciassero il consiglio di san Paolo e facessero perciò voto di celibato e di castità, impegnandosi a vivere assieme nella residenza di Murano, di proprietà di Tommaso Giustiniani, il quale avrebbe messo a disposizione di tutti anche il suo patrimonio. La società così creata non prevedeva alcuna forma di impegno politico, anzi intendeva

volutamente escluderla, grazie al sostentamento offerto dalle risorse di Giustiniani. Lo scopo di questa comune può essere facilmente intuito: la condivisione degli studi.

> La frattura così netta che da questi fatti risulta, fra l'immagine che il Bembo vuole accreditare del Quirini e quello che il Quirini è realmente, non potrebbe illustrare meglio l'usura a cui il progredire dei tempi e delle scelte di ciascuno, sullo sfondo delle alterne vicende della fortuna, ha condotto l'amicizia.
>
> Alessandro Ballarin, *Giorgione e la Compagnia degli Amici* [...], 1983, pp. 489 – 490.

Ballarin ritiene, dunque, che la data proposta da Dionisotti per il documento delle *Leggi* sia troppo avanzata, troppo a ridosso di vicende che segnano tristemente la fine di quella esperienza, vissuta con l'intensità e l'entusiasmo tipici della giovinezza e perciò, con tutta probabilità, bruciata in fretta; è pur vero che dalla celebre lettera inviata da Bembo a Emilia Pia il 20 marzo 1504 trapelano ancora i ricordi delle schermaglie cortesi vissute a Venezia in seguito all'arrivo della duchessa e della sua fedele compagna, ma gli amici sono indubbiamente giunti alla soglia di una stagione ormai diversa. Il 1504 diventa presto per Giustiniani l'anno di una grave malattia, alla quale si accompagna la maturazione di una profonda crisi spirituale; non diversamente la vita di Bembo è segnata, in quello stesso anno, dalla tragica scomparsa del fratello Carlo, che lo costringe ad un precipitoso ritorno da Ferrara. Come se non bastasse, si apre per Bembo una serie di pesanti insuccessi nel concorso agli onori pubblici, vicenda che lo porterà a riflettere con molta attenzione sull'opportunità "politica" della pubblicazione degli *Asolani*. Considerata la sua assenza da Venezia nel periodo compreso tra l'ottobre del 1502 e il dicembre del 1503, sembra opportuno ipotizzare che la data del documento debba piuttosto contenersi fra il 1500 e il 1502.

> Dunque queste *Leggi dell'Amicitia*, al pari delle lettere scambiate con Maria Savorgnan fra il 1500 e il 1501, sono un documento di vita che illumina la fase di progettazione e stesura degli Asolani, ultimati e sottoposti al giudizio degli amici più intimi già nel 1502, e ne dimostra l'alto grado di coinvolgimento autobiografico, la relazione stretta fra letteratura e vita.
>
> *Id.*, p. 496.

A seguito di questa constatazione, lo studioso propone di riconoscere nel nodo di cultura espresso negli *Asolani* e nelle *Leggi della Compagnia degli Amici* un contesto assai suggestivo per comprendere la novità della ritrattistica di Giorgione: il contatto con personaggi e con esperienze culturali di questo tipo gli avrebbero consentito di conoscere un modello di vita, politica e sociale, diverso da quello sperimentato fino a

quel momento. Al ritratto realistico di Antonello, Bellini, Vivarini e Carpaccio, egli oppone raffigurazioni fortemente idealizzate ed emblematiche, che sembrano trovare le ragioni della loro originalità nelle tematiche del neoplatonismo e del petrarchismo, le stesse sulle quali Bembo in questi anni sta disquisendo con passione assieme agli "amici". Per questo Ballarin, ricostruendo il catalogo e la cronologia delle opere di Giorgione, ritiene di poter individuare, tra gli anni 1500 e 1503, un capitolo importante della sua storia, segnato dall'invenzione di una ritrattistica «cortigiana, neoplatonica e stilnovista».[339] L'operazione attuata dallo studioso ha un doppio significato: da una parte costituisce una precisazione importante della lettura già tentata da Suida, il quale aveva colto l'importanza degli anni al principio del secolo nella storia di Giorgione, ma a fronte di uno stato ancora molto confusionario del catalogo del pittore, non era riuscito a sostanziare del tutto la sua ipotesi; dall'altra offre la possibilità di sciogliere, o quanto meno di comprendere, una contraddizione che si annidava nel pensiero di Roberto Longhi, laddove egli riteneva di poter intravedere, subito dopo le «prime caute prove sotto il segno di una costellazione vagamente "preraffaellita"» il nascere di un «secondo ed ultimo Giorgione», che di seguito ai saggi di «ginnastica formale» del Fondaco si sarebbe dedicato alle «mezze figure senza disegno», dotate soltanto di colore e di sensuale naturalismo. I giudizi formulati da Vasari e da Zanetti in relazione al linguaggio del pittore all'altezza del Fondaco avevano, infatti, costituito per Longhi la chiave di accesso alla riscoperta di una modernità da intendersi esclusivamente nei termini di una «"flagranza" coloristica e vitale», di un modo di dipingere «acceso e d'impasto». Mancava in questa sequenza, pur costellata di intuizioni geniali, la percezione di una stagione intermedia, da collocarsi a monte dell'ultima maniera e della stessa *Laura*, datata 1506, ma pur sempre dopo la pala di Castelfranco del 1500.

Di un percorso così tratteggiato si cercherà ora di fornire una puntuale ricostruzione, privilegiando l'analisi di alcuni esemplari ritenuti particolarmente significativi per i riferimenti alle istanze culturali, pur nel tentativo di offrire un ricco quadro d'insieme. L'esempio più significativo a sostegno della lettura descritta pocanzi

---

[339] BALLARIN 1979 e 1981.

deve senza dubbio, ancora oggi, essere individuato nel *Doppio Ritratto* del Museo di Palazzo Venezia a Roma (fig. 66). Rintracciabile come opera di Giorgione a partire dall'inventario della Guardaroba del cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia (1585-1641), datato 12 luglio 1624, il dipinto stranamente non è menzionato da Michiel né da altra fonte cinquecentesca. Di grande interesse risulta, ciononostante, la descrizione riportata nell'inventario della Collezioni Ludovisi di Roma, redatto dal pittore Antonio della Corgna nel 1633:

> Un quadro di due ritratti mezze figure uno tiene La mano alla guancia, e nell'altra tiene un melangolo con cornice nera profilata e Rabescata d'oro mano di Giorgione
>
> *Inventario dei dipinti del cardinale Ludovico Ludovisi* (1595-1632),
> [cfr. Garas, *The Ludovisi Collection of Pictures in 1633 – II*, 1967, p. 343, n. 43].

L'identificazione del frutto che il giovane elegante e pensieroso, affacciato alla finestra, regge nella mano, consente infatti di proporre una lettura assai suggestiva di questo dipinto, in relazione a quanto detto sinora: il melangolo è una varietà di arance dal sapore alquanto aspro e amaro; un frutto che nei testi in latino del Rinascimento viene designato come *citrum* o *malum Medicum* o *Assyrium*, perché Plinio e Virgilio lo dicevano trapiantato dalla Media in Italia. Esso è tuttavia identificato anche, più semplicemente, come *pomum* o *malum aureum*, in quanto gli veniva attribuito lo stesso valore simbolico riconosciuto alla mela vera e propria, cioè al frutto di Venere. Tale riferimento è attestato da Valeriano negli *Hieroglyphica* e da Alciati, il quale, nella sezione *Arbores* degli *Emblemata*, spiega che il pomo dorato di Venere, quello assegnatole da Paride quale riconoscimento della sua superiorità in fatto di bellezza, dovrebbe più propriamente essere inteso come un'arancia. Questo perché l'amore, sentimento al quale la dea soprintende, è un'esperienza dolce-amara, così come sostenevano i Greci, ovvero Platone. Nelle edizioni postume degli *Emblemata* compaiono ulteriori riferimenti a questa tematica: nell'apparato silografico, ai piedi dell'albero viene introdotta la figura di Venere nuda con l'arancia in mano e nel testo si cita il riferimento, piuttosto ovvio, al *Commentario* di Ficino, ma anche quello, meno noto, al sonetto *Amore mellilegus* di Teocrito, preso dal ventiduesimo degli *Idilli* (sulla fortuna di questo autore si è a lungo discusso nella sezione dedicata al paesaggio).

Porgendo il melangolo alla vista dello spettatore, il giovane svela la ragione della sua aria malinconica: l'esperienza di un amore γλυκυπικρος, dolce – amaro, che evidentemente assorbe i suoi pensieri, facendogli volgere lo sguardo altrove, incurante dello spettatore e della figura che gli sta alle spalle. Questa appare molto diversa nel temperamento: i capelli lasciati in disordine sulla fronte, l'espressione di accesa sensualità sul volto, le labbra carnose che evocano il bacio sono tutte caratteristiche che lo dotano di un fascino, di una forza attrattiva, davvero uniche e irripetibili. Il contrasto tra i due personaggi viene accentuato da un sapiente utilizzo della luce: fredda e radente, alle spalle del malinconico e nell'angolo del davanzale (dove si trova il melangolo), essa qualifica lo spazio in senso intimistico, rivelandosi come lume intellettuale, da intendersi, ancora una volta, in senso neoplatonico; diretta e cruda, in quanto naturale, colpisce la testa dell'amico, mettendone in risalto la durezza e l'aggressività dei tratti. In questa invenzione di due situazioni di luce, così puntualmente affrontate, sembra di poter cogliere il riflesso di una teoria esplicata da Ficino nel *De amore*: la teoria dei due lumi dell'anima. Essa consiste nella distinzione tra il concetto di lume naturale e lume divino: il primo ricevuto dall'anima quando era ancora senza forma, con lo scopo di farle vedere le cose uguali a sé e inferiori; il secondo, in origine parimenti innato ma perduto a seguito della divisione in due raccontata nella favola platonica, una volta recuperato consente di scrutare le cose superiori e di attingere, nel momento del ritorno all'anima, alla Beatitudine.

Il contrasto di situazioni psicologiche incarnato dal *Doppio Ritratto* sembra verosimilmente alludere al dissidio che alberga nella nostra anima e che emerge di fronte alla bellezza corporea e al desiderio di essa: nella concezione ficiniana ogni anima ha in sé due Veneri, la Celeste e la Volgare, le quali corrispondono ai poli del *Calodemon* e del *Cacodemon*. Questi hanno il loro principio nella vista, ma spesso spingono l'uomo ad andare oltre questo stadio, elevandosi ad una contemplazione della bellezza in forma spirituale o viceversa abbassandosi ad un'esperienza di vita voluttuosa. Come scrive Diacceto nei suoi *Tre libri d'amore*, l'uomo è in bilico fra l'amore divino e quello bestiale, tra il desiderio di contemplare la bellezza e l'istinto di

generala. [340] Il grande rilievo assegnato al pomo dorato, offerto all'occhio dello spettatore, non può non far venire in mente il personaggio di Paride,: nell'interpretazione neoplatonica riportata da Ficino nei *Commentaria in Philebum*, Paride rappresenta l'anima che, pur essendo stata creata da Dio, sta sfamando i sensi del corpo nel disordine della materia; egli, giovane figlio di un re d'Oriente, sta infatti conducendo la vita del pastore. Mentre pascola il suo gregge, incontra le tre dee, Pallade, Giunione e Venere, le quali si rivolgono a lui affinché stabilisca chi tra loro può detenere il primato della bellezza. Questo incontro altro non è che l'occasione offerta all'anima, nel momento in cui si confronta con la bellezza e l'amore di essa, di uscire dalla selva dei sensi in cui giace smarrita per scegliere la strada della propria felicità. Ancora una volta la scelta è fra l'amore della vita contemplativa (Pallade), della vita attiva (Giunone), della vita voluttuosa (Venere) e dunque fra il perseguimento della sapienza (applicata allo studio delle arti liberali o alla religione), del potere (il governo delle cose civili e militari nonché la gloria e la ricchezza che da esso derivano) e del piacere (l'appagamento dei cinque sensi). In tal senso Paride è un giovane cui è stata data l'occasione di giudicare la bellezza e di sperimentare il desiderio che matura dinnanzi ad essa: è dunque un giovane che si è trovato di fronte ad un bivio e che, a prescindere dall'esito della sua decisione, ha avuto la facoltà di arbitrio.

Di giovinezze «al bivio» parlava Eugenio Massa analizzando le biografie dei personaggi raccolti intorno alla Compagnia degli Amici, raccontando le aspettative e i dissidi vissuti da quella generazione.[341] Sono le stesse esperienze di cui disquisiscono i sei personaggi degli *Asolani*, specchio dei ragionamenti e dei conflitti che attraversano l'animo e la mente del giovane Bembo. Con questi dialoghi d'amore le istanze della filosofia neoplatonica, argomentate dai tre personaggi maschili, Perottino, Gismondo e Lavinello, si trovano a misurarsi con le esperienze dell'amore petrarchesco, assumendo la veste sofisticata e mondana della conversazione di corte. Ben altro tono, anche se frutto di una formazione comune, hanno le *55 conclusiones de amore* discusse da Vincenzo Quirini tra le *323 Academicorum propositiones* presentate a conclusione del suo dottorato, nella primavera del 1502: attingendo non tanto al commento di Ficino sul

[340] BALLARIN, 1993, p. 319.
[341] MASSA, 1992.

Symposium, quanto alle sue parafrasi sul *Phaedrus* di Platone e sul *De pulchritudine* di Plotino, egli ragiona sull'amore inteso come desiderio della bellezza e sulle tre conversioni grazie alle quali il filosofo (negli *Asolani* da individuare nella figura del Romito) riesce ad elevarsi dalla bellezza corporea a quella morale e intellettuale dell'anima e da questa a quella intellegibile e splendente nel Primo Intelletto. Le tesi di Quirini meritano, dunque, di essere considerate assieme al terzo libro degli *Asolani* come esiti paralleli di una medesima congiuntura.

> Il neoplatonismo del Bembo, che poteva trovare già tra le mura di casa, nell'amicizia profonda del padre per Ficino e altri protagonisti dell'Accademia fiorentina, un terreno di crescita molto propizio, non può infatti non studiarsi anche in relazione al dibattito in corso nello studio di Padova nell'ultimo decennio del secolo, alla crisi dell'averroismo nella speculazione e nel magistero dei professori di filosofia naturale (Vernia, Nifo), all'attualità che la letteratura accademica, antica e moderna, assume in quella congiuntura, e all'orientamento in seno ad essa dell'amico Quirini, cioè al posto del tutto eccezionale che tale letteratura acquista nel suo pensiero e nelle sue tesi di dottorato.
>
> Alessandro Ballarin, *Giorgione e la Compagnia degli Amici* [...], 1983, p. 532.

La sofisticata trama di contrapposizioni psicologiche e luministiche rilevate nel *Doppio Ritratto* dovrebbe, dunque, richiamare non solo le riflessioni neoplatoniche sui diversi gradi di Amore, ma anche i giochi di simmetria di cui è ricca la lirica cortese: in questo senso il dipinto può coerentemente collocarsi nel cuore del sodalizio intellettuale fra Quirini e Bembo o, in senso più ampio, fra i membri della Compagnia degli Amici. Il quadro risulta pienamente inserito nella stagione cui risale la stesura stessa degli *Asolani*, nei termini in cui la si è raccontata attraverso le parole di Dionisotti, e perciò racconta in pittura le aspirazioni di un gruppo di giovani patrizi veneziani che, non riconoscendosi nei doveri e nei valori civili della Repubblica, ricercano nelle istanze della filosofia, della religione e della poesia d'amore la loro autentica vocazione.

Gli sviluppi successivi della ritrattistica giorgionesca portano innanzi questo dialogo intenso con la filosofia neoplatonica, come dimostrano assai bene due opere accomunate da un gesto emblematico: con quel portarsi la mano al petto, vicino al cuore, la *Vecchia* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) e il cosiddetto *Brocardo* (Budapest, Szépmuvészeti Múzeum) intendono alludere all'immagine descritta da Ripa con

riferimento all'*Amor dei*, all'*Amore verso Iddio*.[342] Essi rappresentano il momento di fruizione dell'unico amore perfetto e inesauribile, quello di Dio. Il gesto della *Vecchia* non vuole, dunque, alludere alla corruzione del corpo, al potere distruttivo del tempo, né costituire un caso di *memento mori* come suggeriva Panofsky;[343] allo stesso modo del vecchio con la giubba rossa nelle *Tre età*, questa figura simboleggia un elogio della vecchiaia, vista come età dell'equilibrio e della saggezza. Pur rappresentando un personaggio di età molto diversa, anche il *Ritratto maschile*, noto come *Brocardo* (fig. 70),[344] deve essere letto in senso neoplatonico, come momento di profonda riflessione sul grado più alto dell'esperienza d'amore. Il suo arrivo a Padova per la mostra bembesca ha offerto l'occasione per uno studio approfondito, di cui si è ritenuto opportuno dare conto in una parte che esula da questo discorso di carattere generale.

Prima di essere acquistato dal museo veneziano, la *Vecchia* si trovava, dalla fine del diciottesimo secolo, nella collezione del marchese Girolamo Manfrin, dove era nota come «ritratto della madre di Tiziano, di maniera del Giorgione». Con questa indicazione entrava a far parte nel 1887 delle collezioni delle Gallerie, con un'attribuzione a Torbido proposta da Della Rovere sulla base di un'affinità con la Sant'Anna raffigurata nella pala di San Zeno a Verona; nel 1903, tuttavia, il dipinto veniva riassegnato a Giorgione, in virtù del confronto con la nuda della *Tempesta*. Berenson, nel frattempo, lo elencava tra le opere di Cariani, mentre Monneret de Villard accoglieva prontamente il riferimento a Giorgione, leggendo anch'egli nella *Vecchia* forti affinità tecniche con la *Tempesta*. Non si sapeva ancora, a questa altezza, che i due quadri stavano appesi, forse uno accanto all'altro, alle pareti del Camerino di anticaglie di Gabriele Vendramin, come indicano gli inventari del 1567 – 1569 e del 1601. In quel primo documento, reso noto nel 1920, il dipinto è descritto come «il

[342] RIPA, 1593[ed. 1611], p. 21.
[343] PANOFSKY, 1969, pp. 60 – 61.
[344] Tela, cm 72,5 x 54, Budapest, Szépmuvészeti Múzeum, inv. n. 94. Vilmos Tatrai segnala che i margini fissati al telaio appartengono alla tela di foderatura e non a quella originale, perciò non si può escludere, e neppure provare, che il dipinto sia stato ridotto ai lati; la composizione non risulta troncata in modo evidente. La notizia è riportata da Dal Pozzolo nella sua monografia: DAL POZZOLO, 2009, nota 337 di p. 359.

retrato della madre de Zorzon de man de Zorzon [...]»,[345] mentre nell'inventario successivo esso è più semplicemente indicato come «un quadro de una Donna Vechia [...]».[346] Questa allusione ricorrente al tema di un ritratto materno fa pensare che il dipinto fosse così noto sin dalla sua origine: esso avrebbe voluto davvero essere il ritratto della madre dell'artista, ma Giorgione, come sua abitudine, lo avrebbe velato di un significato emblematico da leggersi in chiave neoplatonica. La scelta del soggetto potrebbe, però, essere dipesa, in prima battuta, anche da un'altra suggestione, ovvero dal desiderio di confrontarsi con un celebre esemplare del mondo antico: Plinio, infatti, racconta che Protogene, contemporaneo e rivale di Apelle, aveva realizzato un *Ritratto della madre del filosofo Aristotele*, divenuto assai celebre, ed è possibile che Giorgione intendesse alludere a questo tema, cimentandosi in una vera e propria competizione, a distanza di secoli, con un maestro della pittura antica. La stessa ambizione potrebbe spiegare, come già suggeriva Shearman, la straordinaria invenzione del fulmine che solca il cielo della *Tempesta*, un *unicum* nella pittura veneziana del tempo, concepito da un pittore che non ha alcun timore nel gareggiare con Apelle, massima personalità artistica del mondo antico, anzi ne ricerca il confronto, eguagliandone la fama nel dipingere le cose che si ritiene sia impossibile raffigurare: i tuoni, i baleni e le saette.

Giorgione doveva essere convinto al pari di Apelle di possedere una *Charis*, una certa «venustà» come la chiamano i Greci, che i suoi contemporanei non avevano. Si tratta di un problema che certamente sfiora anche la mente di Leonardo e che Giorgione interpreta, sul suo esempio, mettendosi alla prova in questioni di natura puramente tecnica; anzitutto nella costruzione della forma per via di *splendor*

---

[345] «il retrato della madre de Zorzon de man de Zorzon con suo fornimento depento con l'arma de chà Vendramin»: cfr. RAVÀ, 1920, p. 178.

[346] «un quadro de una Donna Vechia con le sue soaze de noghera depente, alto quarte cinque e meza, et largo cinque incirca con l'arma Vendramin depenta delle soaze, il coperto del detto quadro depento con un'homo con una vesta de pelle negra»: cfr. ANDERSON, 1979, p. 647. L'indicazione di questa coperta raffigurante un uomo vestito di scuro è stata in genere interpretata dalla critica come un riferimento ad un'opera perduta (ANDERSON, 1996, p. 302; SETTIS, 2008, pp. 41 – 42). Il primo a proporre un'ipotesi per il suo riconoscimento è stato Dal Pozzolo, che alla luce delle analogie evidenziate con il *Brocardo* di Budapest, si chiedeva se potesse essere proprio questo coperto menzionato nell'inventario del 1601: «per quanto in effetti l'abito nero non sia di pelle, ma di tessuto imbottito e trapuntato, almeno vale la pena di pensarci»: DAL POZZOLO, 2009, p. 321. Questa proposta è stata di recente ripresa da Marco Paoli, che ha tentato di svilupparla con ulteriori argomenti: rimando al breve saggio dedicato al dipinto di Budapest per la ricostruzione dell'intera vicenda.

contrapposto al *lumen*, declinata da Leonardo nei termini di *lustri* contrapposti ai *lumi*. Tale aspetto viene affrontato con grande consapevolezza da Giorgione, che sperimenta la tecnica dell'*atramentum*, o quanto meno cerca di imitarne i risultatati: questa vernice nera trasparente veniva impiegata per dare risalto ai riflessi della luce sulle superfici scure o metalliche; Apelle oltre ad esserne l'inventore, deteneva il primato nel suo utilizzo.[347] I virtuosismi resi possibili da questo espediente iniziano a comparire nella storia di Giorgione a partire dall'anno 1500: il tirocinio giovanile condotto sulle opere fiamminghe aveva infatti costituito per il pittore un'importante occasione di confronto con le potenzialità del lustro, legate anzitutto al nome di Van Eyck. In questo senso egli può vantare un'esperienza simile a quella di Leonardo che gli consente di mettere in atto una restituzione filologicamente impeccabile della tradizione di Apelle. Lo si vede bene nelle lucentezze metalliche che impreziosiscono l'elmo del *Ritratto di Francesco Maria della Rovere* o nella mazza ferrata che sta in bilico sul davanzale nel *Ritratto di uomo d'armi con lo scudiero*, detto 'Gattamelata' (Firenze, Gallerie degli Uffizi; fig. 68). In questo dipinto, che precede di poco il *Doppio Ritratto* Ludovisi. gli artifizi illusivi ad imitazione della pittura antica si sposano con la conquista di un'ammaliante venustà androgina riconducibile, ancora una volta, alle teorie di Ficino, in particolare alla sua definizione della Bellezza:

> una certa grazia, vivace e spiritale: la quale per il raggio divino prima si infonde negli Angeli, poi nelle Anime degli uomini; dopo questi nelle figure, e voci corporali. E questa grazia per mezo della ragione e del vedere e dello udire muove e diletta lo animo nostro: e nel dilettare rapisce: e nel rapire d'ardente amore infiamma.
>
> Ficino, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone*, 1544 [ed. Marcel], p. 190.

Il raggio della Bellezza, disceso nel corpo del giovane, esce fuori per la via degli occhi e volando per l'aria ferisce lo sguardo dell'uomo più adulto; così facendo trascina entrambi, amante e amato, verso il punto da cui è venuto, attraverso i gradi che ora ripercorre alla rovescia. Siamo di fronte alla caccia di Socrate ad Alcibiade, ma questo tema non esaurisce la complessità del quadro: l'eletta stilizzazione dei gesti, degna di

[347] Su questi aspetti fondamentale è la lettura del saggio di Gombrich, *The Heritage of Apelles*, che torna ad analizzare l'aneddoto di Apelle e Protogene, con riferimento al significato della linea di Apelle: cfr. GOMBRICH, 1976. Lo studioso spiega anche la tecnica dell'atramentum, suggerendo che essa facesse tutt'uno con quella dello splendor: questo è ciò che accade precisamente nel *Ritratto* degli Uffizi, dove la linea di luce che Giorgione tira sulla mazza in primo piano altro non è che la linea di Apelle.

un cavaliere di alto cuore e di belle maniere si pone come corrispettivo figurativo di quegli effetti di ricercatezza, di preziosità linguistica, insomma di affettazione, che di lì a poco saranno condannati da Castiglione. Bembo stesso riterrà opportuno emendarli nella riedizione più tarda degli *Asolani* (1530), nella quale saranno altresì espunte, come ha ben rilevato Floriani, le inflessioni di sensualità più accesa e tutti i punti in cui il discorso risultava troppo autobiografico o lasciava trasparire «una certa outrance psicologica», giustificabile nel clima cortigiano di fine Quattrocento, ma a rischio di imbarazzo per il gusto del Bembo maturo.[348] Si potrebbe, dunque, concludere affermando che Giorgione, nel quadro degli Uffizi, fornisce un'interpretazione stilnovista e neoplatonica della *Charis* di Apelle; mentre in seguito questo stesso tema appare totalmente declinato sulle tematiche della filosofia.

Le cose cambiano in fretta nel percorso del pittore: dall'affettazione del quadro degli Uffizi, passando attraverso la *Vecchia* e il *Ritratto maschile* di Budapest, si giunge al *Ritratto d'uomo d'armi con il servo* di Vienna (fig. 71),[349] che dichiara conclusa e superata l'esperienza luministica degli anni 1500 – 1503. In questo dipinto, assai rovinato, si percepisce un'ambizione di classicismo finora mai sperimentata: essa è annunciata con grande chiarezza dal profilo a cammeo del personaggio incoronato da una ghirlanda che sembrerebbe d'alloro, ma è sottesa anche nel rapporto stesso tra le due figure. Il senso della contrapposizione tra le due teste, la prima connotata di un'aura regale, la seconda deformata in senso grottesco, è stata oggetto di alcune controversie, che si intrecciano alla storia poco chiara della provenienza del quadro: a partire dalla testimonianza di Ridolfi, fondata sul racconto di Valerio Massimo, il quadro attestato in casa di Zuanantonio Venier, ovvero «el soldato armato insino al cinto ma senza celada»,[350] è stato interpretato come la rappresentazione del cosiddetto

---

[348] FLORIANI, 1966, p. 72.

[349] Tela, cm 72 x 56,5, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 1526.

[350] Cfr. Michiel, [ed. Frizzoni, 1884], pp. 182 – 188. Sulla provenienza originaria del dipinto si era inizialmente pronunciato Suida, che suggeriva di riconoscerlo in quello visto da Michiel in casa di Girolamo Marcello a San Tommaso: «lo retratto de esso M. Jeronimo armato, che mostra la schena insino al cinto, e volta la testa, fu de mano de Zorzo da Castelfranco»: cfr. SUIDA, 1954, p. 165; MICHIEL, [ed. Frizzoni, 1884], pp. 168 – 169. Tale proposta incontra ancora oggi molti consensi, nonostante sin dal 1967 Klara Garas abbia argomentato con una notevole quantità di dati un'alternativa degna di essere presa in considerazione: la studiosa ritiene che il dipinto oggi a Vienna possa essere quello descritto da Michiel in casa di Zuanantonio Venier, «el soldato armato insino al cinto ma senza celada, fu de man de

episodio della «ghirlanda di Trebonio».[351] Questi era uno dei soldati di Caius Lusius, nipote di Mario; molestato dal suo comandante, non esitò ad ucciderlo e per aver difeso il suo onore fu pubblicamente lodato da Mario, che lo incoronò con una ghirlanda. La pertinenza dell'aneddoto con ciò che si vede nel quadro non appare, tutto sommato, così stringente. Le ragioni di questa impostazione possono essere, infatti, ricondotte, più in generale, alla necessità di trasfigurare in senso allegorico i due ritratti: esse sembrano, inoltre, trovare un puntuale riscontro in un modello leonardesco. Particolarmente suggestivo è il confronto, segnalato da Ballarin, con il foglio di Windsor raffigurante *Cinque teste*, dove quella centrale, posta di profilo e coronata da foglie di quercia, è giocata a contrasto con le altre quattro, contraddistinte da forti umori grotteschi; con quella sull'estrema sinistra, in particolare, si instaura un dialogo molto intenso, accentuato dall'incrociarsi degli sguardi.[352] Il quadro di Giorgione richiama molto da vicino queste figure, ma non è escluso che possa dipendere anche da altri modelli. La percezione di un classicismo di sapore leonardesco indurrebbe ad ipotizzare un contatto con prove successive al momento del soggiorno veneziano, da far risalire al periodo che intercorre fra il rientro a Firenze e il primo impegno sul cartone della *Battaglia d'Anghiari*. Su questo punto, tuttavia, non vi sono certezze e non si possono individuare delle fonti precise; si può però tenere conto, come giustamente suggerisce Holberton, della circolazione di esemplari leonardeschi nelle collezioni veneziane: ad esempio in quella del patriarca Grimani, dove si rintracciano sei bizzarre teste su carta; non sappiamo, tuttavia, se si trattasse di opere autografe o di derivazioni da originali.[353]

Zorzi da Castelfranco»; passato, assieme ad altri pezzi di questa raccolta, nella collezione della famiglia Priuli a seguito del matrimonio del figlio di Zuanantonio, Marino, con Laura Priuli, il *Soldato* di Giorgione avrebbe potuto fare il suo ingresso nella collezione del procuratore di San Marco Michele Priuli: assieme ad altre opere prestigiose quali la *Santa Margherita* di Raffaello e il *Bravo* di Tiziano: sarebbe stato acquistato per il marchese di Hamilton dal visconte di Fielding Lord Basil, che si trovava a Venezia come ambasciatore negli anni compresi tra l'autunno del 1635 e l'estate del 1638. La studiosa ritiene infatti di poterlo individuare negli inventari del 1643 e del 1649; come gli altri quadri che hanno seguito il percorso lungo la linea Venier – Priuli – Hamilton, sarebbe quindi entrato nelle collezioni dell'arciduca Leopoldo Guglielmo: cfr. GARAS, 1967, pp. 59 - 60.

[351] Così lo ha battezzato Edgar Wind: cfr. WIND, 1969, pp. 7 – 11.

[352] GOMBRICH, 1976.

[353] La segnalazione rimanda a PASCHINI, 1926 – 1927, p. 181: cfr. HOLBERTON, 1994, p. 37.

Di certo il classicismo di questo *Ritratto* non deve essere confuso con quello degli anni 1507 e 1508, quando Giorgione si trova ad affrescare l'atrio di Palazzo Loredan e la facciata del Fondaco dei Tedeschi: a questo punto il dialogo è infatti giocato sul confronto con le prime informazioni che giungono da Roma e i suoi interlocutori vanno individuati in Michelangelo e Raffaello, non più in Leonardo. Prima di giungere a questa altezza, un altro episodio importante segna l'esperienza di Giorgione: il soggiorno di Dürer a Venezia, fra la fine del 1505 e il principio del 1507, che con ben altre conseguenze rispetto al primo episodio si ripercuote sulla storia del pittore.

PER LA COMMITTENZA DEL *RITRATTO DI FRANCESCO MARIA DELLA ROVERE* DI GIORGIONE ALL'ANNO 1500

La storia di questo splendido ritratto, recentemente ospitato a Padova in occasione della mostra dedicata a Pietro Bembo,[354] è strettamente legata al celebre contributo di Wilhelm Suida, apparso nel 1935:[355] come si può facilmente intuire dal titolo, *Nouvelles attributions*, intento principale di quello studio era riportare l'attenzione della critica su opere ingiustamente neglette o considerate di scarsa importanza, prima fra tutte la *Sacra Conversazione* delle Gallerie dell'Accademia, in quell'occasione assegnata alla fase giovanile del maestro di Castelfranco, come già suggerito da Roberto Longhi al direttore del museo, Vittorio Moschini. Accanto ad essa, rimasto aperto il problema dell'assegnazione a Giorgione o all'allievo Sebastiano della pala di San Giovanni Crisostomo, trovava spazio il quadro viennese, riferito dapprima, sull'eco di una proposta di Morelli,[356] a Pellegrino da San Daniele, e successivamente collocato nel più generico ambito di scuola veneziana, con un'indicazione cronologica assai avanzata, intorno al 1520.[357] Suida riteneva ben riconoscibili le qualità del quadro, nonostante i problemi di conservazione sulle zone del viso e dei capelli;[358] egli individuava nell'elmo lucente e nel prezioso mantello dall'inconfondibile colore «rouge-vin» brani pittorici di grande effetto, che gli consentivano di proporre senza esitazioni il nome di Giorgione. Nel 1891 Morelli si era orientato piuttosto verso Pellegrino da San Daniele nel suo periodo palmesco; una proposta fatta propria dal catalogo del Museo nel 1907, ma, successivamente, modificata in favore di una collocazione più prudente nell'ambito della scuola

[354] BELTRAMINI, GASPAROTTO, TURA [a cura di], 2013, pp. 193 – 194, cat. 3.3.
[355] SUIDA, 1935, pp. 82 – 86.
[356] MORELLI, 1891, p. 36.
[357] Nel catalogo del museo edito nel 1907 viene accettata la proposta di attribuzione a Pellegrino da San Daniele; nell'edizione successiva, tuttavia, l'indicazione cambia in favore di una più prudente collocazione nell'ambito della scuola veneziana, con una datazione, molto avanzata, all'altezza del 1520.
[358] Su questo punto si vedano le considerazioni di Fischer a seguito del restauro: cfr. FISCHER, 1992.

veneziana, con una datazione molto avanzata, all'altezza del 1520. Grazie ad un suggerimento del collega Gronau, Suida proponeva, inoltre, di identificare l'effigiato in un giovanissimo Francesco Maria Della Rovere: coerentemente con quanto riportato in un inventario risalente al 1623-1624, a proposito di un «ritratto d'uno de Serenissimi della Casa d'Urbino da putto»,[359] egli infatti riteneva di poter assegnare al fanciullo raffigurato un'età di circa dodici anni. A seguito di queste due fondamentali acquisizioni, lo studioso rilevava che non vi era traccia di un soggiorno veneziano di Francesco Maria all'altezza degli anni compatibili con l'esecuzione del dipinto, ovvero alle soglie del nuovo secolo, essendo il Della Rovere nato il 25 marzo del 1490. Egli ipotizzava, perciò, che il ritratto potesse essere stato eseguito non dal vero ma da un disegno e commissionato per iniziativa degli zii del giovane, il duca di Urbino Guidobaldo da Montefeltro e la duchessa sua moglie Elisabetta Gonzaga, i quali per certo soggiornarono a Venezia tra 1502 e 1503.[360]

La provenienza urbinate rappresenta, dunque, la tappa iniziale della storia collezionistica del quadro, seguita da un'attestazione nella raccolta veneziana di Bartolomeo della Nave, del tutto giustificabile in relazione alle vicende della collezione roveresca, trasferita, per gran parte, a Firenze, con l'eccezione di alcune opere messe in vendita. È il caso di questo ritratto che, giunto a Venezia, fu acquistato per il marchese di Hamilton e inviato a Londra dove, in seguito alle vicende della guerra civile, venne affidato alla custodia del visconte di Fielding. Giustiziato il marchese nel 1649, il Commonwealth mise in vendita la sua collezione, che passò nelle mani dell'arciduca Leopoldo Guglielmo. Il dipinto fu successivamente trasferito da Bruxelles a Vienna e qui registrato nell'inventario del 1659.

La ricerca di un confronto che consenta di valutare la sembianza della raffigurazione si rivela, purtroppo, alquanto problematica. I ducati d'oro illustrati dal Litta, ove, nel rovescio, si allude alla carica di capitano generale della Chiesa conferita nel 1508 da papa Giulio II al nipote,[361] presentano, come già notato da Ballarin,[362] due

[359] L'inventario completo è stato pubblicato da Sangiorgi: cfr. SANGIORGI, 1976, p. 356.
[360] SUIDA, 1935, p. 85.
[361] LITTA, 1819 – 1883, XII (1863 1866), tav. II (1863), nn. 1 – 2.
[362] BALLARIN, 1993, p. 303.

effigi molto diverse tra loro, entrambe poco somiglianti al dipinto. Lineamenti di altro tipo ancora mostra il volto del *Giovane con la mela* di Raffaello (Firenze, Galleria degli Uffizi), un ritratto di sicura provenienza urbinate,[363] che la critica ancora oggi ritiene di poter identificare con il duca, sebbene non vi sia alcun riferimento (né simbolico, né documentario) alla sua persona.[364] Infine, la proposta di riconoscere Francesco Maria ventenne nel *Giovane cavaliere* Thyssen di Vittore Carpaccio, suggerita da Weiss a Zampetti in occasione della mostra veneziana del 1963 e poi ripresa da Clough con altri argomenti,[365] appare oggi indebolita dalle ricerche di Rosella Lauber, che ne ha rintracciato l'attestazione tra i beni di proprietà Barbaro-Nani in una stima del 28 marzo 1761.[366] Forse, a trovare una migliore corrispondenza con il quadro viennese, è il celebre *Ritratto di giovane*, già della collezione Czartoryski a Cracovia e a tutt'oggi disperso, che Raffaello avrebbe dipinto a Roma tra 1511 e 1512, quando Francesco Maria recupera la dignità ducale a seguito dell'assoluzione dal processo intentatogli per l'omicidio del cardinale Alidosi. Si può, infine, osservare che il dipinto di Giorgione rappresenta, allo stato attuale, il riscontro più sicuro sulla fisionomia del giovanissimo Della Rovere.

Dei duchi di Urbino, Elisabetta Gonzaga e Guidobaldo da Montefeltro, si conservano, invece, due magnifici ritratti dipinti da Raffaello:[367] quello raffigurante la duchessa era anch'esso presente alla mostra Bembo,[368] accanto al *Francesco Maria* di

---

[363] SHEARMAN, 1970.

[364] Se non sbaglio, fu Durande – Gréville a proporre per primo l'identificazione di questo giovinetto vestito di rosso con Francesco Maria Della Rovere, ipotesi formulata nell'ambito di un discorso che intendeva riconoscere il protagonismo di Raffaello alla corte di Urbino con riferimento anche alle due tavole degli Uffizi, di cui si parlerà tra breve: cfr. DURANDE – GRÉVILLE, 1905.

[365] ZAMPETTI, 1963. Clough, sostiene l'identificazione con diversi argomenti, tra i quali la possibilità di riconoscere il dipinto nella descrizione di almeno due inventari redatti a Urbino nel 1609 e nel 1631: cfr. CLOUGH, 2003.

[366] LAUBER, 1999, p. 148; LAUBER, 2008, pp. 64-65.

[367] La coppia è conservata alla Galleria degli Uffizi di Firenze: DURAND – GRÉVILLE, 1905, pp. 381 – 386; GRONAU, 1925, pp. 443 - 459; SHEARMAN, 1970, p. 76; ZECCHINI, in *Raffaello a Firenze*, 1984, pp. 58 – 63, n. 2 (con bibliografia precedente); cfr. anche la nota successiva.

[368] Per un'analisi del ritratto e della sua collocazione nel percorso di Raffaello, rimando alla scheda di Barbara Maria Savy nel catalogo della mostra: cfr. SAVY, 2013. Vorrei inoltre ricordare il bel contributo di Barbara Agosti, che sottolinea come il recupero della stagione cortigiana del giovane pittore presso i signori di Urbino sia una acquisizione della storiografia artistica novecentesca cresciuta da un lato sui fecondissimi scavi documentari condotti da Luzio e Renier alla fine dell'Ottocento, dall'altro sui solidi studi di Vittorio Cian intorno alla figura e all'opera letteraria di Baldassarre Castiglione: cfr. AGOSTI, 2003.

Vienna e ad un altro *Ritratto di giovinetta*, di Lorenzo Costa, con tutta probabilità da riconoscere quale effige della giovane Eleonora Gonzaga (futura moglie di Francesco Maria). L'opportunità davvero preziosa di esaminare queste opere una accanto all'altra ha senz'altro consentito di condurre una riflessione approfondita sulle diverse tipologie ritrattistiche diffuse nelle corti settentrionali di quegli anni (Mantova, Urbino). Per tornare ai movimenti dei duchi, più che di viaggi, si trattò di rifugi forzati, quasi di veri e propri esili, causati dalle imprevedibili strategie dei Borgia e in particolare dalla brutale aggressione che il ducato di Urbino subì ad opera del malefico Valentino. Il giovane Francesco Maria non poteva trovarsi a Venezia con gli zii perché era stato fatto fuggire in Francia, complice un altro zio, il cardinale Giuliano Della Rovere, di lì a poco (1 novembre 1503) eletto al soglio pontificio come Giulio II, che lo aveva affidato alle cure del re Luigi XII presso la corte di Lione.[369] Guidobaldo, invece, travestito da contadino, era fuggito attraverso le montagne in direzione di Cesena, fermandosi dapprima a Castelnuovo e poi a Ravenna, territori della Serenissima (siamo molto ben informati su quanto accadde in quei momenti concitati perché abbiamo una lettera indirizzata da Guidobaldo a Giuliano della Rovere in cui egli descrive con dovizia di particolari la drammaticità della situazione).[370] Da Ravenna il duca riesce a raggiungere Ferrara e poi Mantova, dove già si trovava la moglie, di ritorno da Venezia. Elisabetta infatti, era partita da Urbino molto prima del marito, il 18 gennaio 1502, quando in città era giunta Lucrezia Borgia, con una schiera impressionante di accompagnatori (Dennistoun riporta che erano duecento) e con un corteo di centocinquanta cavalli forniti dal Duca per un costo di circa 8000 ducati (naturalmente è Sanudo che puntualizza queste cifre).[371] Su richiesta esplicita di papa Alessandro VI, una richiesta che poi si rivelerà strategica in funzione degli avvenimenti successivi, la duchessa aveva abbandonato il ducato per accompagnare la sposa Lucrezia a Ferrara e per prendere parte ai festeggiamenti in onore delle sue nozze con Alfonso. A festeggiamenti conclusi, anziché tornare in patria, si sarebbe mossa, in gran segreto, verso Venezia, accompagnata da Isabella d'Este e dalla fidata Emilia Pio; sarebbe poi rientrata a Mantova, dove l'avrebbe raggiunta il marito, Urbino già nelle mani del

[369] Per tutte queste vicende: cfr. BENZONI, 1998.
[370] BENZONI, 2003.
[371] DENNISTOUN, 1851, I, pp. 384 – 385.

Valentino. Trascorso un periodo di quiete a Mantova, i duchi si sarebbero nuovamente mossi in direzione di Venezia (il 6 settembre, dopo che il Borgia conquistò Bologna causando ulteriore imbarazzo tra gli esuli), accompagnati dal conte Lodovico di Canossa e da Emilia Pio.

Appare piuttosto evidente, ripercorrendo l'intera vicenda, che la concitazione e la drammaticità di quei momenti non potevano coniugarsi facilmente con l'iniziativa di commissionare un dipinto; tuttavia, l'ipotesi di Suida fu per lungo tempo ritenuta valida dalla critica soprattutto in virtù del fatto che numerose testimonianze coeve attestavano l'intenzione da parte dei duchi (sempre più vicina a compiersi) di adottare il nipote come figlio proprio, allo scopo di garantire una successione al ducato altrimenti privo di eredi a causa della notoria condizione di sterilità sofferta da Guidobaldo. La maturazione di questo progetto rendeva più che plausibile la commissione di un ritratto da parte loro e si era anche avuto modo di individuare una circostanza precisa, la celebrazione della nomina di Francesco Maria alla dignità di Prefetto di Roma, avvenuta con solenne cerimonia a Urbino il 24 aprile del 1502 (carica lasciata scoperta dalla morte del padre avvenuta nel novembre del 1501).

Il riconoscimento dell'autografia giorgionesca procedeva, nel frattempo, con qualche difficoltà: nella monografia del 1942, Morassi ritorna sul nome del maestro di Castelfranco, indicandolo, pur con una certa cautela, come miglior candidato per l'esecuzione del quadro, in virtù delle numerose concordanza stilistiche con le opere più certe e della sua collocazione cronologica, da riportare, senza dubbio, in un periodo compreso tra 1500 e 1505. Di parere diverso è però, Pallucchini, il quale percepisce nell'impaginazione ritrattistica, riconosciuta di derivazione giorgionesca, «uno squadro formale più robusto, solidificato in stesure di colore d'una densità quasi rappresa e raggrumata».[372] Il dipinto viene perciò inserito in apertura al catalogo di Sebastiano nella monografia del 1944, con una collocazione all'altezza del 1506-1507 che intende avvicinarlo alla *Sacra Conversazione* delle Gallerie dell'Accademia. Fatta eccezione per Longhi, che pensa ad un ignoto pittore veneto di terraferma,[373] la proposta di

[372] PALLUCCHINI, 1944, pp. 20 – 22, 25, 153.
[373] LONGHI, 1946, p. 65.

Pallucchini riscuote un discreto successo, incontrando il consenso di Baldass, Pignatti, Freedberg e, in tempi recentissimi, Dal Pozzolo.[374] Si tratta, del resto, di una lettura che giustamente riconosce le consonanze stilistiche tra i due quadri, ma che oggi, a partire dalla nuova prospettiva inauguratasi intorno alla fine degli anni Settanta nella comunicazione di Ballarin al convegno di Castelfranco, viene risolta, per entrambi, in favore di Giorgione.[375] Si deve a quell'intervento e non meno al successivo nel catalogo della mostra di Parigi,[376] se noi oggi possiamo ritenere plausibile che il giovane Giorgione si sia trovato al centro di una committenza tanto prestigiosa. Hanno, infatti, accettato tale proposta Lucco e Herzner,[377] mentre Anderson ha preferito inserire il dipinto tra le attribuzioni problematiche;[378] sulla stessa linea Ferino Pagden e Del Torre, 2011, che adottano rispettivamente le formule «stretta cerchia di Giorgione» e «attribuito a Giorgione».[379]

Il *Ritratto Della Rovere* dovrebbe, dunque, trovare una coerente lettura accanto al san Liberale della pala di Castelfranco – che offre un altrettanto straordinario saggio di bravura nella resa dei riflessi di luce sulle superfici metalliche; ugualmente suggestivo è il raffronto tra le due teste che pone convincentemente in parallelo l'esecuzione delle due opere. Il brano dell'elmo, già notato da Suida, conduce al cuore degli studi sul *lumen* e sullo *splendor*, nei quali Giorgione si cimenta fino all'altezza dell'*Uomo con lo scudiero* (Firenze, Galleria degli Uffizi); al confronto con questo ritratto e ancora più con quello di Palazzo Venezia, imbevuto degli umori cortigiani e cavallereschi su cui si fonda la Compagnia degli Amici, il *Francesco Maria Della Rovere* appare, tuttavia, più antico, più quattrocentesco nella sua costruzione. Esso affonda le radici nelle soluzioni formali sperimentate all'altezza del *Ritratto Giustiniani* di Berlino, ma al tempo stesso mostra i sintomi di un rinnovamento in atto, manifestato attraverso il taglio innovativo della figura che già preannuncia gli esiti più maturi del ritratto di spalla cui guarderanno con attenzione Tiziano e Raffaello.

---

[374] BALDASS, HEINZ, 1964, p. 53; PIGNATTI, 1969, pp. 138 – 139, n. A 63; FREEDBERG, 1971, p. 478 (nota 44); DAL POZZOLO, 2009, p. 327.
[375] BALLARIN, 1979, pp. 234 – 235.
[376] *Id.*, 1993, pp. 302 – 306.
[377] LUCCO, 1995, pp. 76 – 77; HERZNER, 2004, pp. 166-168.
[378] ANDERSON, 1996, p. 314.
[379] FERINO – PAGDEN, 2008, pp. 3 – 5, fig. 1; DEL TORRE, 2011, pp. 60 – 69.

A determinare la svolta in questa fase, potremmo dire tra primo e secondo capitolo della storia del pittore, è l'incontro con Leonardo a Venezia nell'anno 1500. Un incontro che tuttavia non sembra necessariamente tradursi con la stessa forza d'impatto su tutte le opere ascrivibili a questo momento; anzi in questo senso il *Francesco Maria* può forse aiutare a riflettere sulla necessità di discriminare all'interno di questa sezione costruita attorno alla pala di Castelfranco, ragionando proprio sul grado di assimilazione delle sperimentazioni leonardesche, già percepibile nei volti della *Madonna* di Castelfranco e del *Giovane con la freccia* Vienna, ma ancor più forte nelle *Tre età* di Palazzo Pitti che, infatti, preferiamo datare con un piccolo scarto di tempo al 1500-1501. Mi sembra molto utile ragionare su questo gruppo di opere che vengono tutte datate all'altezza dell'anno 1500 e della pala ma non sembrano mostrare lo stesso tasso di modernità e lo stesso livello di approfondimento sulle opere di Leonardo. In questo gruppo deve essere inserito anche il *Concerto* della Royal Collection, un dipinto che si mostra ancora acerbo rispetto agli esiti della tavola di Palazzo Pitti che tuttavia sembra presentare già interessanti spunti di riflessioni sul *Cenacolo*; la sua esatta collocazione mi sembra ancora tutta da chiarire.

Anche il *Ritratto di Francesco Maria*, pone, a mio avviso, dei problemi in relazione all'impatto di Leonardo sulla storia del pittore. Non si direbbe infatti che questo sia un ritratto leonardesco; eppure, volendo ragionare sul taglio innovativo della figura, potrebbe essere opportuno soffermarsi su un confronto che non appare così scontato e neppure di così piana lettura (esso è il frutto di una riflessione condotta in mostra e proviene da un suggerimento di Alessandra Pattanaro). Si tratta del cartone di Isabella d'Este, menzionata pocanzi quale compagna di viaggio di Elisabetta Gonzaga: se si conviene nel riconoscerlo in quel ritratto citato da Lorenzo da Pavia nella celebre lettera del 13 marzo 1500, esso può con certezza essere collocato a Venezia, al momento dell'arrivo del maestro in fuga da Milano. La posa della mano e la rotazione del busto potrebbero essere riecheggiate nel *Ritratto di Francesco Maria*, anche se, bisogna dire che non è traccia della più geniale trovata di Leonardo, l'idea di porre il volto di profilo instaurando, come era avvenuto per Cecilia Gallerani, un dinamico rapporto tra il capo e il busto; anche la morbidezza e gli effetti di circolazione dell'aria non sembrano ancora raggiunti da Giorgione. Vale comunque la pena, io credo, di

riflettere su questa circostanza, che consente peraltro di raccogliere attorno ai due ritratti molti dei personaggi chiamati in causa sinora.

Per tornare alle ragioni di una commissione del *Ritratto* di Vienna all'anno 1500, mi sembra opportuno segnalare almeno due circostanze compatibili con tale iniziativa: la prima riguarda un fatto poco noto della biografia del giovane, perché destinato a non realizzarsi, il fidanzamento ufficiale con Angela Borgia, pronipote del papa, stipulato in Vaticano con una sontuosa cerimonia nell'agosto del 1500, a sancire un accordo di protezione dello stato dalle insidie del Valentino.[380] Tale evento avrebbe potuto richiedere, così come accadrà con Eleonora Gonzaga (che nel 1509 convolerà a nozze con il duca), uno scambio di ritratti tra i due promessi sposi. La seconda circostanza, più complessa, riguarda da vicino la questione dinastica: all'altezza del 1500 Francesco Maria si apprestava innanzitutto a succedere al padre, da tempo in precarie condizioni di salute (muore infatti l'anno successivo, come ricorda anche Sanudo).[381] Il riferimento araldico roveresco offerto dalla decorazione dell'elmo e l'impostazione stessa della raffigurazione, con il giovinetto, sontuosamente vestito, posto di fronte ad un'imponente sequenza di colonne, fanno pensare ad un ritratto di rappresentanza, che intende mostrare Francesco Maria come prossimo erede alla guida dello stato (la signoria di Senigallia, in questo caso, e non ancora il ducato di Urbino). Il protagonismo degli zii a questa altezza sembrerebbe perdere quota a meno che, come una parte della critica suggerisce, non si ritenga che il progetto dell'adozione fosse in cantiere già da tempo e che Guidobaldo avesse maturato sin dalla prima infanzia del nipote l'idea di farne il proprio erede.[382] La questione è alquanto complicata dai dati

---

[380] ZAPPERI, 1971; BONVINI MAZZANTI, 1986, pp. 25 - 41; *Id.* 2004, p. 39.

[381] SANUDO, IV, col. 174; BONVINI MAZZANTI, 1983 e 2004; PETRUCCI, 1989. Alla morte del marito, Giovanna deve reggere il governo dei vicariati, come previsto dal testamento di Giovanni, perché il figlio non ha ancora raggiunto i sedici anni: cfr. DENNISTOUN, II, p. 209; CLOUGH, 1996, p. 49; *Id.*, 2002, p. 40⁻]; è assistita da Andrea Doria, uno dei tutori di Francesco Maria. In precedenza, nei lunghi periodi di assenza del marito, aveva potuto contare sul sostegno di Angelo Orlandi, cui Giovanni affidava lo Stato in sua assenza: cfr. BORELLO, 2012.

[382] Marinella Bonvini Mazzanti crede molto in questa ipotesi: la studiosa presta infatti grande attenzione alla testimonianza di Frate Grazia, guardiano di Santa Maria delle Grazie a Senigallia e autore di una cronaca celebrativa redatta poco dopo la morte di Giovanna (la menziona anche Clough, 1996, p. 49 nota 85). Qui si legge che il piccolo Francesco Maria sarebbe vissuto accanto al padre solo i primi quattro anni della sua vita: «*suo patre lo faceva stare a Urbino apresso il Sig⁻no⁻re Duca suo zio et da lui era acarezato e alevato come proprio figliolo et stava lì a Urbino per ch lì è l'aier meglio che non è a Sinigaia*» (f. 346r); ma

contradditori che emergono dalle fonti;[383] basti qui riportare osservazioni di Cecil Clough,[384] secondo il quale l'iniziativa per l'adozione di Francesco Maria proveniva piuttosto da Giuliano Della Rovere, ovvero dallo zio paterno, e sarebbe stata accolta con una certa freddezza da Guidobaldo: la questione si sarebbe infatti protratta fino al 1504 prima di essere portata a compimento. Sembra possibile che il duca preferisse scegliere autonomamente il suo successore nel ducato, per una questione di responsabilità verso i sudditi, e non si può neppure escludere che considerasse un altro parente, per esempio Fabrizio Colonna, marito della sorella minore Agnesina, che si era già distinto come condottiero. Francesco Maria, invece, aveva solo quattordici anni e mancava di esperienza come capitano e governatore. Il sostegno di questo papa, Giulio II, gli sarebbe stato molto utile ma era precario, come sottolineava audacemente la madre del giovane, Giovanna Feltria, rivolgendosi all'ambasciatore veneziano Giustinian il 18 marzo 1504: augurandosi che il figlio fosse sempre raccomandato alla Serenissima et «abrazato da quella come carissimo fiolo», Giovanna non aveva remore nel dire che «dar al Prefetto più di quel che ha, senza darli la grazia dell'Illustrissima Signoria Vostra è dargli travaglio e fastidio da poi la morte del pontefice».[385]

---

altre fonti, in particolare Leoni e Ugolini, raccontavano invece che il ragazzo fosse passato alla corte di Urbino in seguito alla morte del padre. Cfr. LEONI, 1605, pp. 9 e sgg.; UGOLINI, 1859, II, p. 82.

[383] Secondo Ugolini questo progetto iniziò a maturare all'altezza del 1498: «Guidobaldo, in questo tempo, scorsi già dieci anni di matrimonio infruttifero, volse il pensiero (a ciò confortato anche da Elisabetta) a perpetuare la sua stirpe, innestandola con quella della Rovere, col mezzo dell'adozione di Francesco Maria suo nipote, di anni nove, figlio di sua sorella Giovanna. Ed anche il cardinale della Rovere caldeggiava grandemente questo concetto del duca; ma di Alessandro VI non si fidava, avendone conosciuta la ferina indole: sicché consigliò Guidubaldo a guardarsene. Nonostante, il duca credè opportuno di aprirsi col papa; il quale non solo non gli si oppose, ma parve che favoreggiasse il progetto, dicendogli che avrebbe data in isposa a Francesco Maria sua nipote Angela Borgia. E con quanta sincerità parlasse poco appresso si mostrò»: cfr. UGOLINI, 1859, II, p. 82.

[384] CLOUGH, 2002.

[385] Questo passaggio è tratto da un dispaccio dell'ambasciatore veneziano Giustinian, datato 4 gennaio 1504, che meritaerebbe di essere citato per intero (rimando allo studio di CLOUGH, 2002, p. 51), giacché fornisce un ritratto alquanto divertente delle conversazioni tra la Prefetessa e il papa, nonché del carattere, evidentemente forte, della donna, che non teme di manifestare all'ambasciatore veneziano le proprie perplessità sulle scelte politiche di Giulio II: «Sua Signoria [la Prefetessa] *motu proprio* entrò a parlare delle cosse del Papa, dicendo che l'aveva sentito e sentiva cordial displicenzia, intendendo che tra la Santità di Nostro Signor e la Sublimità Vostra [il Doge] non fusse quella bona intelligenzia che lei desiderava per comun benefizio di tutta l'Italia e suo in particolare e del signor Prefetto suo fiolo [...]»; l'ambasciatore si trovò forse imbarazzato di fronte ai discorsi di Giovanna, che tuttavia lo invita immediatamente ad abbandonare ogni stupore: «Non vi maravigliate, maginifico Ambassador, che non se parli cusì apertamente al Papa, perché credo cognosciate molto bene la natura sua, che non vole ammettere consiglio d'altri, quando la fantasia sua inclina al contrario di quel che è consegnato; e però brigata alle fiate tase, quando cognosse affaticarse indarno [...]» cfr. GIUSTINIAN, [ed. a cura di Villari, 1876, *q.v.*], III, p. 27, n. 795.

Al di là del problema che riguarda i tempi dell'adozione, tanto Guidobaldo quanto la sorella Giovanna si dimostrano ben consapevoli dell'importanza che ricopriva in un clima di così grave instabilità politica l'appoggio di un governo forte e duraturo come quello della Repubblica, ben più utile ai fini della sopravvivenza del ducato di qualunque altra strategia promossa dal papa. Entrambi si distinguono per una spiccata proiezione filoveneziana che diventa di grande interesse in relazione al tentativo di individuare all'anno 1500 le ragioni della commissione tutta veneziana del *Ritratto*. Vi sono alcuni fatti che vale la pena di ricordare: alla fine del 1498 Guidobaldo venne eletto governatore delle truppe della Serenissima che stavano combattendo nel Casentino; occasione che lo avrebbe visto al fianco di diversi condottieri illustri assoldati dalla Repubblica, tra i quali Tuzio Costanzo. Nel 1499 egli avrebbe visto rinnovata la condotta veneziana dopo essere stato solennemente ricevuto in città da un nutrito gruppo di patrizi.[386] Per quanto riguarda Giovanna, invece, i suoi rapporti con Venezia sono meno documentati, ma più chiari, anche se del tutto precisati, risultano i suoi rapporti con la sfera artistica. Stando alle notizie che provengono dalle fonti, ella fu istruita al pari del fratello secondo il *curriculum* degli *studia humanitatis*.[387] Le sue iniziative in campo culturale sarebbero anzitutto legate al progetto avviato con il marito nel 1491: la costruzione del complesso di Santa Maria delle Grazie,[388] con tutta probabilità intrapresa per celebrare la nascita del figlio (avvenuta il 25 marzo, giorno dell'Annunciazione, del 1490);[389] il lavoro fu affidato a Baccio Pontelli, che presentò il disegno della costruzione il 15 agosto 1491.[390] L'impresa verrà gestita direttamente da Giovanna dopo la morte del Prefetto, come da lui richiesto nel testamento redatto nel 1495.[391] Vi sono anche altre testimonianze suggestive in relazione ad una sua

[386] BENZONI, 2003. Le vicende della guerra del Casentino sono state ricostruite con attenzione da Francesca Cortesi Bosco, che le puntualmente indagate in relazione agli spostamenti di Tuzio Costanzo e del figlio: Cortesi Bosco,

[387] L'umanista Lilio Tifernate, di Città di Castello, afferma in una manoscritto datato 7 ottobre 1476 di essere il maestro di Antonio, Guidobaldo, Gentile e Giovanna: cfr. CLOUGH, 1981, pp. 160-171; Id., 1996, pp. 41-42.

[388] SIENA, 1796, p. 163.

[389] *Ivi*, pp. 159 – 160.

[390] Bonvini Mazzanti ricorda che il 24 ottobre del 1490 Giovanni scriveva alle autorità di Siena chiedendo che gli mandassero per un mese, un mese e mezzo, Francesco di Giorgio Martini. Secondo la studiosa, il Prefetto voleva da lui un progetto o un parere per la costruzione di una chiesa simile a quella di San Bernardino; il permesso tuttavia gli fu negato: cfr. BONVINI MAZZANTI, 1983, pp. 228-229.

[391]. Per il testamento di Giovanni, che si trova presso l'Archivio di Stato di Firenze: cfr. BONVINI MAZZANTI, 1983, pp. 227-230.

familiarità con artisti di grande prestigio: *in primis* Perugino, menzionato come suo «domestico» in una celebre lettera indirizzatale da Isabella d'Este nell'autunno del 1500;[392] ma anche Giovanni Santi, autore di un'*Annunciazione* che secondo Pungileoni sarebbe stata eseguita per celebrare la nascita del suo primo figlio maschio (Federico, morto prematuramente).[393] Altra opera che la critica ha tentato di ricondurre a Giovanna è la pala del Perugino proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie, anche se non vi sono dati documentari che consentano di dimostrare un suo coinvolgimento;[394] dalla stessa chiesa, peraltro, proviene la *Madonna* di Senigallia di Piero della Francesca, altra opera che è stata messa in relazione con la storia di Giovanna, ipotizzando una commissione in occasione delle nozze con Giovanni Della Rovere.[395] Sembra infine plausibile che sia stata Giovanna ad introdurre Raffaello a Firenze nel 1504 (la lettera indirizzata al gonfaloniere Pier Soderini, sempre che non sia un falso settecentesco);[396] da una lettera scritta allo zio Ciarla nel 1508, sappiamo che il pittore aveva realizzato per lei una tavoletta con la Vergine, da alcuni identificata nella piccola Madonna Cowper oggi a Washington.[397] L'ipotesi di una familiarità con Raffaello ha indotto Fert Sangiori ad ipotizzare che nel Ritratto femminile, noto come La Muta, oggi alla Galleria Nazionale di Urbino, possa essere raffigurata proprio Giovanna, in abiti vedovili.[398]

Gli interessi di Giovanna, la "Prefetessa", sembrano dunque muoversi in una direzione capace di cogliere il rinnovamento artistico di quegli anni, preferendo i protagonisti della maniera moderna ai pittori ancora legati alla cultura

---

[392] CANUTI 1931, II, p. 208, doc. n. 305 (Mantova, 22 settembre 1500). In data 2 ottobre 1500 Giovanna risponde alla marchesa per assicurarla che si adopererà presso il Perugino al fine di ottenere ciò che lei desidera.

[393] PUNGILEONI, 1822. La pala oggi è a Urbino, presso il Museo Casa Natale di Raffaello. La commissione potrebbe altresì essere legata, in combinazione con l'avvio del progetto di Santa Maria delle Grazie, alla nascita di Francesco Maria: cfr. SANGIORGI, 1973, pp. 94, 97 (nota 36).

[394] GUALDI, 2004.

[395] Per questa ipotesi cfr. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, 1992; Id., 2004; Il contratto di matrimonio fu redatto formalmente nella chiesa dei SS. Apostoli a Roma, il 10 ottobre del 1474

[396] SHEARMAN, 2003, II, pp. 1457-1462. Come suggerisce Shearman, il documento sembrerebbe non essere autentico, ma ciò non significa che la circostanza cui allude non sia reale.

[397] SANGIORGI, 1973, pp. 94 – 95, 97 (note 35 e 39); SHEARMAN, 2003, I, pp. 112-118, cui si rimanda anche per l'identificazione con la *Madonna Cowper* di Washington.

[398] SANGIORGI, 1973. L'ipotesi pare complicata dalla necessità di conciliare il volto dell'effigiata con l'età di Giovanna, nata nel 1463 circa (cfr. *Cronaca di Ser Guerriero da Gubbio*, a cura di G. Mazzatinti, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXI, 1902, 4, p. 72).

quattrocentesca. Alla luce di questo profilo, c'è una circostanza sulla quale vorrei richiamare l'attenzione, giacché finora la critica non sembra averne rilevato propriamente l'importanza: dai *Diari* di Sanudo sappiamo che nel maggio 1498 Giovanna assieme ad un nutrito gruppo di accompagnatori visitò Padova (in particolare il Santo per fare un voto) e Venezia; ospitalità le fu offerta presso l'illustre palazzo Bernardo di San Polo, affacciato sul Canal Grande,[399] dal patrizio Girolamo Bernardo di Alvise, al quale, chiarisce Sanudo, ella era legata da amicizia. Nato intorno alla metà degli anni Cinquanta (viene presentato in balla d'oro l'1 dicembre del 1472), questo personaggio compare altre volte nei *Diarii*, risultando coinvolto nelle drammatiche vicende causate dalla rappresaglie del Valentino che, dopo aver conquistato Urbino,[400] decise di attaccare anche la signoria di Senigallia, costringendo Giovanna, angosciata per le sorti del figlio, ad una fuga precipitosa.[401] Era un attacco annunciato in previsione del quale la Prefetessa aveva ufficialmente richiesto la protezione della Repubblica e il ruolo di mediatore in tale trattativa, poi andata fallita, era stato assegnato, come racconta Sanudo, proprio a Girolamo Bernardo.[402]

L'amicizia con Bernardo potrebbe essere la spia di una rete di conoscenze veneziane, ma al momento non si possono fare ipotesi. Di certo il *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere* rappresenta una traccia importante delle relazioni tra Venezia e Urbino e si deve immaginare che tanto la Prefetessa quanto il fratello Guidobaldo siano stati resi partecipi dell'emergere di un pittore nuovo come Giorgione da tramiti importanti. Che questi tramiti possano essere individuati nell'ambito delle relazioni

---

[399] « A dì 18 maggio, […] In questi giorni, vene in questa terra la moglie dil prefeto signor di Sinigaia et sorella deil ducha di Urbin, insieme con la moglie fo di misier Agustin de Campofregoso zenoese, et una figliola natural dil cardinal San Piero in Vincula, con altre di le sue done et famiglia, tra li quali era un fiol dil principe di Salerno chiamato […] di età di anni cercha 13. Questoro sono a Padova al Santo per improferta et voto, poi venero quivi. Alozono in casa de Hironimo Bernardo da San Polo per haver amicitia con lui, et veteno tutta la terra, et le belle cose et le zoje, et *demum* verso Sinigaia navicono dal signor suo marito, el qual ivi si stava non ben sano. Eravi etiam el principe di Salerno desiderando haver conduta con questa terra; ma nostri non voleano, sì per non discompiacer al re Federico, qual perché hanno visto la experentia quello è a refar et exaltar huomini bassi et cazati di lhoro stati. Et Alvise Barbafela secretario nostro, stato a Sinigaia alcuni giorni, *jubente senatu* ritornoe quivi »: cfr. SANUDO, 1879 – 1902, I, col. 964. Lo stesso palazzo 1442 aveva ospitato Francesco Sforza, generale della Repubblica, con la moglie Bianca.

[400] Riceve le chiavi della città da Francesco Corbolo, un dottore in legge: cfr. CLOUGH, 2002, p. 35; UGOLINI, II, p. 92.

[401] «»: cfr. SANUDO1879 – 1902, IV

[402] SANUDO, 1879 – 1902, IV, col. 275 e 289.

urbinati della Compagnia degli Amici o nella direzione della corte di Asolo cui rimanda, proprio all'anno 1500, la commissione a Giorgione della pala da parte del condottiero Tuzio Costanzo, rimane questione di grande fascino sulla quale converrà puntare l'attenzione alla luce dei dati ora acquisiti.

IL "*BROCARDO*" NEOPLATONICO DI BUDAPEST

Sul parapetto è visibile un'iscrizione che con tutta probabilità intendeva riconoscere nell'effigiato il poeta e giurista Antonio Brocardo, figlio del medico Marino, noto soprattutto per il suo coinvolgimento in una dura polemica con Pietro Bembo all'altezza del 1531. La critica ha ormai da tempo riconosciuto tale scritta come apocrifa, antica, ma certamente non coeva, stabilendo, inoltre, che l'identificazione suggerita risulterebbe incompatibile con la lettura stilistica dell'opera, da collocarsi, come ha ben argomentato Klára Garas,[403] entro il primo decennio del Cinquecento, quando Brocardo era poco più che bambino (l'anno di nascita non è noto ma di certo non precede i primi anni del XVI secolo);[404] tuttavia, in passato, quando la paternità del dipinto non era ancora assestata, alcuni la ritennero plausibile.[405]

L'identità del personaggio, che dimostra intorno ai venti o venti cinque anni, continua ad essere misteriosa, nonostante i tentativi di afferrarne se non il nome, almeno la professione o l'appartenenza ad un certo *milieu* culturale: per Mravik il termine «brochardus», nel suo significato di questione legale controversa, avrebbe fatto riferimento a un giurista,[406] mentre secondo Hartlaub, a giudicare dagli elementi simbolici si sarebbe potuto trattare del membro di una confraternita.[407] Più di recente Marco Paoli ha suggerito di riconoscere nell'effigiato le fattezze di Gabriele Vendramin, proprietario di altre prestigiose opere di Giorgione, quali la *Tempesta* e la *Vecchia*: decisivo si rivelerebbe, in tal senso, il nesso con un *Ritratto virile* di Giovanni Cariani, oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, che lo studioso, per

---

[403] «le costume, les cheveux longs formant une masse compacte, dit *zazzera*, le visage e le menton rasés, tout nous renvoie à la première décennie du XVI[e] siècle»: cfr. GARAS, 1965, p. 82.
[404] MUTINI, 1972, p. 383.
[405] THAUSING, 1884, pp. 313 e sgg.; VENTURI, 1900, pp. 221, 223 - 225; AUNER, 1958.

[406] MRAVIK, 1971, pp. 47 - 60.
[407] HARTLAUB, 1927, pp. 240 – 241, 247 - 248.

primo, ritiene di poter agganciare ad una provenienza Vendramin e ad un'identificazione ben precisa. Quando Michiel visita la collezione del patrizio veneziano, il primo dipinto che descrive è un «retratto de esso M. Chabriel a meza figura al natural a oglio de mano de Zanin del Comandor, l'ornamento attorno del fogliame a oro maxenado fo de mano de Pre Vido Celere»;[408] di questo stesso ritratto si troverebbe ancora menzione nel documento relativo al «Camerino delle antigaglie» di Vendramin, datato 1567 – 1569,[409] e nel successivo inventario della collezione, rinvenuto da Jaynie Anderson, redatto il 4 gennaio 1601 *more veneto* (quindi all'inizio del 1602).[410] Paoli ritiene queste tre citazioni riferibili con certezza al medesimo dipinto, che a suo avviso non sarebbe perduto, come la critica ha sempre sostenuto, ma potrebbe con buona ragione essere identificato nel *Ritratto virile* di Giovanni Cariani oggi conservato, come la *Vecchia* e la *Tempesta*, presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Le descrizioni inventariali sono, infatti, compatibili con le caratteristiche del quadro, che si presenta come l'effige di un uomo vestito in abiti scuri e con la mano avvicinata al petto. Le misure quadrate riportate nell'ultimo inventario, non trovano una perfetta corrispondenza in quelle attuali,[411] ma non si può escludere che ciò dipenda da un cambio di cornice. Anche il fatto che il ritratto di Cariani sia entrato in museo nel 1850 per la via di un lascito Renier,[412] non inficia la possibilità che abbia seguito almeno in parte il percorso degli altri quadri della collezione, salvo poi prendere una diversa strada nella fase finale.[413] Non sembrano, dunque, esserci elementi oggettivi a sfavore dell'ipotesi di agganciare questo dipinto alla testimonianza di Michiel e alle successive voci inventariali. Se così fosse, avremmo la possibilità di conoscere le fattezze di uno dei più stimati collezionisti del tempo, oltre che di un importante committente di Giorgione.

---

[408] MICHIEL, [ed. Frizzoni, 1884], p. 57.
[409] «un retrato de un vechio raso il quale è sier Gabriele Vendramin quando era zovene con soaza de nogera scarnada d'oro»: cfr. RAVÀ, 1920, p. 178 (la registrazione del quadro fa parte della tornata del 14 marzo 1569).
[410] «un altro quadro de retratto d'un huomo con la mano voltada verso di lui, ed sue soaze de noghera miniade d'oro, alto e largo quarte 5 per ogni verso»: ANDERSON, 1979, p. 647. La studiosa riporta le misure, tradotte in centimetri (85,4 x 85,4), ma non suggerisce alcuna identificazione.
[411] Paoli riporta la misura di cm 68 x 56, specificando che la cornice attuale non sarebbe originale e parrebbe anzi adattata a giudicare da un listello che riempie lo spazio residuo tra il dipinto e il lato di destra della cornice stessa: cfr. Paoli, 2011, pp. 180 – 181, nota 13.
[412] Cfr. MOSCHINI MARCONI, 1962, II, pp. 104 – 105, cat. 170.
[413] Sulla storia della collezione Vendramin, cfr. LAUBER, 2002.

Gabriele Vendramin nasce intorno al 1484 da Leonardo di Luca Vendramin e Isabella di Gabriele Loredan: la data si ricava dalla presentazione in Balla d'oro che avviene il 13 novembre 1504 alla presenza di Bernardo Bembo.[414] Nel ritratto di Cariani, databile al 1515 circa, egli sarebbe pertanto raffigurato all'età di trent'anni e ciò sembra del tutto plausibile in relazione al suo aspetto. Molto invecchiato lo si rincontra nel dipinto tizianesco alla National Gallery di Londra, che lo raffigura assieme ad altri componenti della famiglia in adorazione della Vera Croce; risulta difficile, a mio avviso, giudicare la somiglianza, giacché molti anni separano i due volti. Paoli si mostra assai più sicuro in questo frangente, ritenendo addirittura che tale confronto sia «risolutivo per il riconoscimento». Si aggiunga che le somiglianze, per lo studioso, non finiscono qui: confrontando il ritratto eseguito da Cariani con quello di Giorgione, qui preso in esame, egli ritiene di poter affermare che ci si trovi di fronte alla stessa persona, ovvero a Gabriele Vendramin. Sono tali, a suo avviso, le analogie tra i singoli elementi del viso e i due impianti facciali «che non merita soffermarvisi». Anche in relazione alla più tarda effige tizianesca, sarebbero apprezzabili le stesse folte sopracciglia, per la verità decisamente attenuate nella versione di Cariani. «Come non valorizzare poi», si chiede Paoli, «la similare struttura dei ritratto dell'Accademia e di Budapest, con la stessa mano portata nella zona del petto (quasi una sigla nei tre ritratti di Gabriele), e la medesima espressione accorata».[415] Sul significato del gesto, così come sull'intonazione del ritratto, sarà opportuno tornare in un secondo momento; per ora basti tenere a mente i termini entro i quali si argomenta questa proposta, che in seconda battuta prende in considerazione anche gli elementi simbolici presenti nel dipinto. Al centro del davanzale compare, infatti, un emblema tricipite, ai lati del quale si trovano, sulla sinistra, un cappello sormontato da una lettera V e, sulla destra, una targhetta di gusto classicheggiante, simile a quelle che si ritrovano nell'editoria, nei palazzi e nei monumenti sepolcrali.[416] Fatta eccezione per Jaynie Anderson, la quale ritiene posteriore tutto ciò che appartiene a questa sezione del quadro,[417] non si sono viste ragioni per dubitare dell'autenticità di tali simboli, confermata, del resto, dalle

[414] Cfr. BATTILOTTI, FRANCO, 1978, pp. 64, 68 (nota 13).
[415] PAOLI, 2011, p. 181.
[416] DAL POZZOLO, 2009, p. 326.
[417] ANDERSON, 1996, p. 307.

analisi radiografiche eseguite negli anni Cinquanta.[418] Molto più complesso è il problema della loro interpretazione, che converrà affrontare discutendo la cronologia e il significato del ritratto.

Nella raccolta del patriarca di Venezia, Pyrker, il dipinto era attribuito a Orazio Vecellio e con lo stesso nome compare nel catalogo del museo del 1851, finchè Morelli, affascinato dall'aria malinconica e dal volto del giovane «pieno di espressione», propone di avvicinarlo alla mano di Giorgione.[419] Concordano con lui Thausing e Berenson, che lo include nel ristretto catalogo di opere autografe configurato nei suoi *Elenchi*.[420] Nel 1900 Adolfo Venturi prende posizione contro questa lettura, che, a suo parere, sopravvaluta le qualità del ritratto, il cui protagonista gli appare, più che un malinconico, una «triste e ammalata femmina»; lo studioso non trova alcuna traccia del «gaio, luminoso colore del grandissimo artista» e perciò rifiuta l'attribuzione al maestro di Castelfranco, orientandosi verso Bernardino Licinio, con una proposta di datazione molto avanzata.[421] Successivamente, si farà strada anche nella sua *Storia dell'arte italiana* la possibilità di considerare il dipinto tra le opere anonime giorgionesche più vicine al maestro.[422] Intanto, ai suoi severi giudizi, ha prontamente reagito Cook, che a proposito del cosiddetto *Brocardo* afferma: «Truly Giorgione has here foreshadowed Velasquez, whose silveriness of tone is curiously anticipated», volendo non solo rivendicare l'alta qualità dell'opera, «a masterpiece of portaiture» la cui sottigliezza di esecuzione è pienamente apprezzabile solo da chi la osservi dal vivo, ma coglierne al tempo stesso gli aspetti più originali e, per certi versi, problematici; la sobrietà cromatica del dipinto, tutto giocato su delicatissime variazioni di nero, grigio e marrone, non sarebbe affatto estranea al linguaggio di Giorgione, come la percepiva Venturi, ma semmai ne dimostrerebbe la capacità di connotare la pittura con una luminosità fredda, argentea e non dorata, da intendersi come luce spirituale.[423]

---

[418] Mentre l'iscrizione non è affatto percettibile nella radiografia, i tre emblemi sono tutti ben visibili: SZABÓ, 1954 e 1960.
[419] MORELLI, 1880, p. 164.
[420] THAUSING, 1884, p. 313; BERENSON, 1894, p. 107.
[421] VENTURI, 1900, pp. 221, 223 – 225.
[422] *Id.*, 1928, IX, 3, pp. 69 – 70.
[423] COOK, 1900, pp. 28 – 30.

L'attribuzione a Giorgione è, in seguito, accolta con qualche incertezza da Justi, disturbato dallo stato di conservazione,[424] e con maggior decisione da Gronau che, argomentando l'evoluzione della ritrattistica giorgionesca verso forme sempre più libere e rivelatrici di una dimensione interiore, propone di datare il dipinto intorno al 1508 per confronto con il *Ritratto* di Berlino, giudicato di almeno otto anni prima.[425] A quest'altezza merita di essere citato l'intervento di Lionello Venturi, non tanto in relazione al problema dell'autografia, che lo studioso risolve nella generica formula «stretta cerchia di Giorgione», quanto per la scelta di ribadire la vicinanza stilistica del *Brocardo* con il *Ritratto di giovane con il libro verde* già Onigo.[426] La percezione di tale connessione costituisce, infatti, un'acquisizione di grande importanza in relazione alla storia critica, alquanto dibattuta, dei due quadri.

Nel 1927 giunge l'importante conferma di Roberto Longhi, che inserisce il dipinto tra le opere tarde, accanto al *Doppio Ritratto* di Palazzo Venezia.[427] È, tuttavia, a questo punto, esposto come Giorgione nel 1930 alla mostra della Royal Academy a Londra e nel 1935 a quella del Petit Palais a Parigi,[428] che matura una corrente di dissenso o, quantomeno, di scarsa convinzione, intorno al quadro: nel recensire le esposizioni, Morassi, Suida e Hourticq non confermano l'attribuzione, il primo preferendo il nome di Cariani, sul quale ritornerà nella monografia del 1942, gli altri non proponendo alternativa alcuna.[429] Anche Richter lo espunge dal catalogo del maestro e, senza neppure illustrarlo, si limita a commentarne lo stile che, a suo parere, mostrerebbe una rigida tensione nella composizione, inusuale per Giorgione e compatibile piuttosto con una collocazione al secondo decennio; lo studioso, inoltre, ritorna sul motivo del colore, rispetto al quale percepisce una «insensitiveness» che allontana il dipinto dagli altri esempi del pittore.[430] Sul fronte opposto si schierano

[424] JUSTI, 1908, I, pp. 134 – 135, 171 – 175, 279.
[425] GRONAU, 1908, pp. 430 – 431.
[426] VENTURI, 1913, pp. 256 – 259; sul *Ritratto di giovane con libro verde*, visto da Cavalcaselle in Casa Onigo a Treviso negli anni sessanta dell'Ottocento (oggi al Fine Arts Museums di San Francisco), rimando alla scheda di Ballarin nel catalogo Bembo: cfr. BALLARIN, 2013.
[427] LONGHI, 1927, p. 244 (nota 15). Opinione ribadita nel Viatico: *Id.*, 1946, p. 22.
[428] *Exhibition of Italian Art* [...], 1930, n. 155; *Exposition de l'art italien* [...], 1935, n. 192.
[429] MORASSI, 1930, pp. 143, 146; SUIDA, 1930, p. 42; HOURTICQ, 1935, p. 30.
[430] RICHTER, 1937, p. 211.

Fiocco, Pallucchini, Gamba e Volpe,[431] ai quali si aggiunge nel 1966 Pope Hennessy, che, esprimendo parole di apprezzamento per il quadro, lo assume ad esempio della ritrattistica giorgionesca contraddistinta, a differenza di quella di Tiziano, da uno stato di «emotional involvement».[432]

Nonostante gli autorevoli consensi raccolti, la paternità del *Brocardo* fatica, dunque, a trovare una soddisfacente collocazione: Anderson nel 1978 pensa ad un anonimo,[433] Richardson nel 1983 propone il nome di Vittore Belliniano,[434] Brown in occasione della mostra leonardesca del 1992 resta in bilico tra Giorgione e un suo seguace.[435] Bisogna attendere gli interventi di Ballarin, affinché l'autografia giorgionesca venga ribadita con forza e propriamente argomentata:[436] lo studioso discute il dipinto a confronto con il *Doppio Ritratto* di Palazzo Venezia e con la *Vecchia* delle Gallerie dell'Accademia, presentandolo come l'«esito conclusivo di una serie di esperienze condotte negli anni 1500 – 1503 nel campo del ritratto e del quadro di mezze figure a partire dall'incontro con Leonardo, a Venezia nei primi mesi dell'anno 1500, e dalla frequentazione di una committenza particolarmente sensibile alle istanze di una nuova cultura letteraria e filosofica».[437] Seguono questa lettura Lucco, che si pronuncia a favore di una data nei primissimi anni del Cinquecento e Dal Pozzolo,[438] mentre Anderson (a giudicare dalla sequenza proposta nella monografia del 1996) e Vécsey condividono l'attribuzione ma non la cronologia, che individuano nella fase tarda dell'attività di Giorgione, tra 1508 e 1510.[439] Ferino Pagden e Marianne Koos ritornano, invece, sulla proposta di Morassi,[440] orientandosi verso il nome di Cariani; tuttavia, il catalogo del bergamasco così come lo conosciamo oggi, dopo la prospettiva apertasi in occasione della mostra di Parigi,[441] che ha cercato di reimpostare il

[431] FIOCCO, 1941, p. 29; PALLUCCHINI, 1944, I, p. XII; VOLPE, 1963 (il quale, in seguito, sembra modificare la sua opinione, allorché, dichiarando il suo consenso alla monografia di Pignatti (1978), puntualizza solo due eccezioni, il *Doppio Ritratto* e la *Sacra Conversazione* veneziana).
[432] POPE – HENNESSY, 1966, pp. 132, 135 – 136.
[433] ANDERSON, 1978, p. 73.
[434] RICHARDSON, 1983.
[435] BROWN, 1992, p. 93.
[436] BALLARIN 1979, p. 237; *Id.*, 1993, pp. 324 - 329.
[437] BALLARIN, 1993, p. 328
[438] LUCCO, 1995, pp. 94 – 95; DAL POZZOLO, 2009, pp. 326 – 327.
[439] ANDERSON, 1996, p. 307; VÉCSEY, 2008, p. 210, n. 28; *Id.*, 2009, p. 300, n. 81.
[440] MORASSI, 1942, pp. 102 – 103.
[441] BALLARIN, 1993.

problema della giovinezza veneziana diversamente da come era risolto nella monografia di Pallucchini e Rossi,[442] non sembra offrire confronti persuasivi in tal senso, dal momento che all'altezza del 1510, in opere come la *Giuditta* e la *Sant'Agata*, il pittore mostra un'assimilazione già molto consapevole del classicismo di Tiziano e Sebastiano, nonché dell'impasto di realismo e fragranza naturalistica che contraddistingue le opere veneziane di Dürer.[443] Altra la stagione del *Brocardo*, che del Giorgione maturo da cui usciranno i due creati non ha ancora né la morbidezza d'impasto né le «tinte crude e dolci» (queste le parole con cui Vasari descrive la nuova maniera del pittore maturata all'altezza del 1507) e, per questo, deve senza dubbio essere posto prima della *Laura* (fig. 72).

Collocato in questa stagione della pittura giorgionesca, il *Ritratto* di Budapest dovrebbe coerentemente essere letto come un chiaro ed eloquente esempio di contemplazione in senso neoplatonico. I pentimenti della prima stesura, che mostrava il volgere dello sguardo verso l'alto in relazione ad una finestra aperta sul margine sinistro della parete di fondo, dove oggi sono visibili a occhio nudo una porzione di cielo e alcune montagne, prospettavano puntualmente la situazione data da Ripa come immagine dell'*Amore verso Iddio*, dell'*Amor Dei*.[444] Nella versione definitiva, le ridipinture intervenute a modificare l'idea iniziale della composizione non essendo state rimosse in quanto ritenute opera dello stesso Giorgione,[445] gli occhi sono rivolti verso il basso, accordandosi non di meno al gesto drammatico della mano, che ha aperto i primi due fermagli della veste sul petto e, forse, si appresta ad aprirne ancora, rivelando, assieme all'espressione del viso, la dimensione tutta interiore del personaggio.[446] Sul fondo non è più alcuna apertura sul paesaggio, solo una parete imbevuta di luce, così come lo sono il volto, il cui incarnato è sapientemente vivacizzato da piccoli tocchi di lumeggiature argentee, e il dorso della mano, che lascia

[442] PALLUCCHINI, ROSSI, 1982.
[443] Agli interventi citati hanno fatto seguito quelli di ZANCHI, CAVALLERI, 2001; BALLARIN, 2007; AMERIGO, 2009.
[444] «Huomo che stia riverente con la faccia rivolta verso il Cielo, quale additi con la sinistra mano, et con la destra mostri il petto aperto»: cfr. RIPA, 1593 [ed. 1603], p. 18. Sulla fortuna del repertorio approntato da Ripa e sui suoi rapporti con l'antico si veda il volume, piuttosto recente, di Sonia Maffei: MAFFEI, 2009; recensito da John Cunnally per Renaissance Quarterly.

[445] GARAS, 1973, p. 62.
[446] L'importanza del gesto era stata colta assai bene da Gronau, nel 1908: cfr. GRONAU, 1908, p. 431.

intravedere appena delle vene azzurre. La luce va osservato con attenzione: essa non è più intesa come il fascio diagonale visto nel *Doppio Ritratto*, ma è connotata solo di un valore intellettuale. La peculiare struttura somatica della testa, che a Morassi ricordava i lineamenti di un egiziano,[447] trova un immediato raffronto in quella, altrettanto «equivoca», che si affaccia alle spalle del giovane con il melangolo: fisionomie uniche nel panorama artistico veneziano, che solo Giorgione riesce a connotare di un fascino così enigmatico e sensuale; persino i capelli diventano un'occasione per attirare l'attenzione dell'osservatore, spiazzato da un'inattesa bicromia, nero lucente sulla nuca e castano rossiccio sulle bande laterali, che ad alcuni ha fatto supporre la presenza di una reticella bruna, a raccogliere la zazzera così compatta;[448] poiché di questa reticella nel dipinto non c'è traccia si deve piuttosto pensare che le bande dei capelli siano state tinte.

Marianne Koos ha di recente proposto un'interpretazione alternativa degli elementi che compongono il ritratto: gli alamari della giubba, lavorati con un complesso ricamo dorato che la studiosa confronta con la serie di incisioni dureriane derivate da invenzioni leonardesche,[449] vorrebbero alludere allo stesso significato metaforico che ricoprono il nodo e la catena nel discorso d'amore cortigiano e petrarchesco (vi allude lo stesso Pietro Bembo nelle *Rime*); quali simboli del vincolo amoroso, essi qualificherebbero l'effigiato come un uomo che soffre per amore, un prigioniero di Cupido che non riesce a liberarsi dal suo giogo. La mano posta sul petto, ad enfatizzare il ruolo delle sgargianti fibbie dorate, e lo sguardo rivolto di lato, che sfugge allo spettatore, rimanderebbero, in tal senso, ad un'atmosfera di affettuoso desiderio, ma anche di malinconica sofferenza: condizione tipica dell'anima quando si trova avviluppata dalle strette catene di Amore. Anche i pentimenti della prima stesura sarebbero riconducibili a questa lettura: il paesaggio visibile al di là della finestra avrebbe funto da specchio dei pensieri e del mondo interiore del personaggio e sarebbe perciò apparso nuvoloso e tempestoso; come in poesia, esso costituirebbe un rimando

[447] «gli occhi a mandorla, un po' gonfi e a fior di pelle, le nere sopracciglia scimmiesche, la bocca larghissima gli danno un aspetto da meticcio, equivoco»: cfr. MORASSI, 1942, p. 102
[448] Così, per primi, Morelli e Cook: cfr. MORELLI, 1880, p. 164; COOK, 1900, p. 30. Successivamente hanno parlato di questa reticella gli estensori del catalogo del museo, edito nel 1930, e, più di recente, Anderson e Paoli: ANDERSON, 1996, p. 307; PAOLI, 2011, p. 181 (nota 15).
[449] Koos riproduce un esemplare conservato a Nürberg: cfr. KOOS, 2006, p. 180.

metaforico ai tumulti interiori che travolgono il cuore dell'amante. Allo stesso modo l'emblema al centro del parapetto alluderebbe, nella corona composta con i frutti delle quattro stagioni, all'elemento ciclico del divenire e del perire, quindi alla circolarità tipica della lirica petrarchesca, mentre nel tricipite femminile ricorrerebbe la perseveranza dell'amore e dell'innamorato, significato attestato da alcune miniature medievali.[450]

Il *Ritratto di Budapest*, che Koos attribuisce a Cariani e data intorno al 1510, viene dunque letto e interpretato nell'ambito di una categoria figurativa ben precisa, quella del «ritratto maschile lirico»: questa tipologia, fondata su una rappresentazione atemporale, rivolta alla dimensione interiore dell'effigiato, sarebbe stata inaugurata a Venezia da Giorgione, nella fase più tarda della sua attività, e avrebbe incontrato grande successo dopo la sua morte, essendo ripresa e ulteriormente sviluppata dalla pittura del secondo decennio, ovvero dal cosiddetto fenomeno del giorgionismo.[451] Nel formulare il suo ragionamento, la studiosa considera con grande attenzione la cultura del tempo, individuando in alcuni fatti significativi i segnali di una svolta importante: in primo luogo, l'entusiasmo per la poesia amorosa in volgare di Petrarca, che a partire dalla fine degli anni novanta del Quattrocento si trova a concorrere con la filosofia neoplatonica, segnando la crisi della filosofia aristotelica tradizionale; quindi anche la comparsa degli *Asolani*, che conferma l'emergere di una cultura dell'interiorità assai diversa rispetto all'impostazione severamente razionalistica dell'erudizione quattrocentesca. Il legame di Giorgione con la cerchia di personaggi raccolta intorno a Bembo viene giudicato plausibile, e si segnalano i numerosi casi di conoscenze e contatti in comune, pur in mancanza di un legame diretto. Ebbene, a fronte di tutto questo, Koos manca l'opportunità di trasferire sulla pittura considerazioni correttamente individuate in campo culturale: ella dichiara, in apertura al suo libro, di non voler entrare nel merito delle questioni attributive, preferendo dare spazio

---

[450] CAMILLE, 1998, pp. 30 e sgg.

[451] Nonostante la studiosa chiami in causa anche alcuni esempi isolati, che a suo avviso anticipano (è il caso di Giovanni Bellini) o determinano una più vasta diffusione del ritratto maschile lirico (Botticelli, Lorenzo di Credi, Lorenzo Costa, poi anche Franciabigio), si tratterebbe di una modalità espressiva codificata solo da Giorgione negli ultimi anni del primo decennio del Cinquecento: essa può pertanto essere qualificata come fenomeno specifico della pittura veneziana nell'ambito del giorgionismo e della cultura del secondo decennio: cfr. KOOS, 2006, pp. 28 – 52.

all'analisi e all'interpretazione del «ritratto maschile lirico»; questa scelta, tuttavia, si traduce non solo in un'impostazione alquanto attardata di gran parte della ritrattistica veneziana di inizio Cinquecento, ma anche in un pesante appiattimento nella lettura di ciascun ritratto. Non vengono cioè valorizzate le peculiarità che queste opere rivelano ad un esame più attento.

Nel volto e nell'atteggiamento del *Brocardo* io non vedo le tracce di alcuna pena d'amore, né sento di poter ricondurre ad un'esperienza petrarchesca le caratteristiche formali e l'intonazione stessa di questo ritratto, che, come accennato nella parte introduttiva, presenta forti affinità con la *Vecchia*, un dipinto in alcun modo vicino a queste tematiche; vi percepisco, invece, un valore spirituale molto forte, che mi sembra accentuato dall'utilizzo della luce. Una spia importante di questo fatto risiede, a mio avviso, nell'emblema tricipite, oggetto delle più svariate interpretazioni da parte della critica, ma forse più facilmente spiegabile tenendo presente l'intonazione fortemente neoplatonica del ritratto. Gronau aveva ipotizzato, su suggerimento di Jacobs, bibliotecario di Berlino,[452] che potesse richiamare la città di Treviso (tre visi) e, in seguito, Hartlaub e Auner lo avevano interpretato come allusione alla dea Ecate, protettrice delle strade e dei pellegrini;[453] in particolare Auner, aveva intravisto la possibilità di ricondurre la presenza del tricipite e del cappello ad un epigramma di Antifilo di Bisanzio, contemporaneo di Augusto, incluso nell'*Anthologia graeca* (apparsa nel 1503 e nel 1521 come *Florilegium diversorum epigrammatum* presso Aldo Manuzio): qui l'autore racconta di aver lasciato il proprio cappello ad Ecate come dono di iniziazione e di riconoscenza in favore della divinità che lo tutela durante i viaggi. Questa lettura, pur suggestiva, è stata preso abbandonata dalla critica, perché ritenuta poco convincente.

Prima di affidarsi a ricorrenze legate a epigrammi antichi o a manoscritti medievali, può essere utile scorrere con attenzione le pagine degli *Hieroglyphica* di Valeriano: qui il tricipite ricorre due volte, come attributo del dio Apollo, con tre teste animali che si dipartono dalle spalle, secondo la moda egiziana, e come geroglifico

---

[452] GRONAU, 1908, pp. 430 – 431.
[453] HARTLAUB, 1927; AUNER, 1958.

indipendente della Prudenza.[454] Nel primo caso il significato riguarda il Tempo: in epoca tardoantica le tre teste animali simboleggiavano, infatti, le tre Forme del Tempo, essendo il leone rappresentazione del presente, il lupo del passato e il cane del futuro.[455] Panofsky ha individuato la fonte di questa interpretazione da in Macrobio, erudito degli inizi del V secolo d.C., che argomentò come Serapide, divinità venerata nell'Egitto ellenistico e rappresentata in trono con un mostro tricipite ai piedi, fosse solo una manifestazione del dio Sole e, in quanto tale, rappresentasse non il Tempo in generale, simboleggiato dal serpente, ma le tre Forme del Tempo, cui alludono le tre teste di animali. Petrarca avrebbe poi recuperato tale immagine associandola al dio greco – romano e così nella letteratura tardomedievale e poi nel corso del Quattrocento si sarebbe diffusa la raffigurazione di Apollo accompagnato da un animale a tre teste. Con il maturare di un interesse sempre maggiore verso i geroglifici egiziani (alimentato dalla scoperta nel 1419 degli *Hieroglyphica* di Orapollo e intensificato dal successo delle raccolte di emblemi), questa connessione avrebbe cominciato ad allentarsi e il tricipite avrebbe finito per separarsi dal corpo della divinità fino a diventare, come accade per la prima volta nell'*Hypnerotomachia Poliphili* del 1499, un *signum triceps* o *tricipitium* zoomorfo a sé stante. Si sarebbe così venuto a sovrapporre alla triade antropomorfa che in epoca medievale veniva usata come geroglifico indipendente della Prudenza e di cui Panofsky cita vari esempi, nei quali le tre teste possono apparire di sesso maschile (come in un disegno di Baccio Bandinelli, oggi al Metropolitan Museum, e in un bassorilievo della scuola di Antonio Rossellino,dove compare anche l'iscrizione *Prudenza*, conservato al Victoria & Albert Museum di Londra) o femminile. Quest'ultimo caso risulta per noi più interessante, giacché l'emblema che compare nel dipinto di Giorgione rappresenta tre teste femminili (come, del resto, sembrerebbe naturale dal momento che la parola *prudentia* è femminile), risultando sostanzialmente identico alla raffigurazione che compare nel pavimento niellato della cattedrale di Siena (XIV secolo), dove la Prudenza tricipite è una donna, con la testa centrale enfatizzata dalle dimensioni e dalla presenza di una corona, mentre sulla sinistra è il volto di una donna visibilmente più anziana e sulla

[454] VALERIANO, 1556, pp. 466, 469.
[455] D'obbligo il rimando al saggio a quattro mani di Saxl e Panofsky: cfr. SAXL, PANOFSKY, 1926; e al successivo studio di PANOFSKY, 1969.

destra quello di una più giovane. L'immagine così configurata intende alludere al ruolo tradizionalmente attribuito, sin da Platone, alla Prudenza, che deve applicare al presente l'esperienza del passato, ricordandosi al contempo di guardare al futuro. Nel *Ritratto* di Budapest il tricipite femminile è circondato da una ghirlanda, divisa in quattro sezioni: ad un esame ravvicinato si vede bene che questa spartizione coincide con la raffigurazione di elementi che richiamano le Quattro Stagioni (fiori per la primavera, grano per l'estate e uva per l'autunno; la sezione dell'inverno, meno leggibile, è stata identificata da Anderson con delle noci)[456] o, meglio, lo scorrere del Tempo. Si tratta, allora, di un caso molto originale di elaborazione dei due significati tradizionalmente attribuiti al tricipite, che non può che confermare la necessità di leggere in quel simbolo un riferimento alla Prudenza.[457] È la Prudenza, infatti, la sola delle quattro virtù morali che, secondo Ficino, possa mostrarci la Beatitudine; essa ha il compito di presiedere al percorso intellettuale che conduce alla contemplazione del lume divino.

Resterebbe da chiarire, invece, il significato degli altri simboli: la targhetta sicuramente conteneva dei caratteri, in minima parte ancora leggibili, che evidentemente contribuivano alla comprensione degli altri emblemi; e così pure il cappello, con la lettera «V» inscritta sopra, è un geroglifico che forse intendeva rivelare qualcosa dell'identità del personaggio. È stato suggerito che possa trattarsi di un riferimento al nome, da sciogliersi in Vittore o Vincenzo Cappello; tuttavia, lo stemma della famiglia non mostra in alcun modo una simile raffigurazione. Sempre da Valeriano apprendiamo che il cappello allude alla nobiltà e alla libertà, derivando tale significato principalmente dal *pileus libertatis* dei romani.[458] Dal Pozzolo si è interrogato sulla singolare forma di questo copricapo «allusiva e al contempo elusiva», che sembrerebbe riconducibile alla foggia dei capelli indossati dai greci e dagli ebrei presenti a Venezia in quegli anni.[459] Lo studioso cita diversi esempi e io stessa potrei aggiungerne altri tratti dai teleri di Carpaccio (le *Storie* di Sant'Orsola e il ciclo per la

---

[456] ANDERSON, 1996, p. 307.
[457] Lo aveva ipotizzato Ballarin, in relazione «all'interpretazione neoplatonica e spirituale che il dipinto si merita»: BALLARIN 1979, p. 237; *Id.*, 1993, p. 325).

[458] VALERIANO, 1556 [ed. cons. 1602], pp. 606 e sgg.
[459] DAL POZZOLO, 2009, pp. 326 – 327.

Scuola di Santo Stefano), dove compaiono alcuni personaggi, presumibilmente riconoscibili come ebrei (soprattutto per la barba e i capelli), che indossano un cappello molto simile a questo, ornato da un cordino dorato, ma non identico, poiché la tesa di questi cappelli è dritta mentre in quello di Giorgione sembra un po' spiovente. Di grande interesse risulta la comparsa di questa tipologia di cappello ai piedi del trono dove siede il protagonista dell'*Omaggio al poeta*; l'iconografia alquanto dibattuta del quadro, tuttavia, non aiuta a comprenderne il significato. Inoltre, i documenti relativi all'abbigliamento imposto per legge agli ebrei, laddove prevedono a Venezia l'imposizione di un cerchio di panno giallo che «si cangia, col 1496, nell'ancor più detestata berretta gialla»,[460] non fanno riferimento all'uso di un cappello di forma cilindrica in questi anni; perciò, sembra di dover concludere, come fa lo stesso Dal Pozzolo, che il significato di questo geroglifico, così come il ruolo della V apposta su di esso, resti, per ora, irrisolto. A questo punto, però, entra in campo l'ipotesi di Marco Paoli, annunciata all'inizio di questo saggio: ritenendo di poter riconoscere nell'effigiato Gabriele Vendramin, egli sostiene che la «V» del cappello alluda chiaramente al suo cognome, mentre l'emblema tricipite, letto come simbolo della Prudenza, sarebbe un riferimento alla simbologia adottata dalla famiglia sulle due paraste del portale principale del palazzo Vendramin di Santa Fosca, caratterizzate appunto da un bassorilievo del *Tricipitium* (che se non erro, tuttavia, si presenta con volti maschili);[461] il cappello, da ultimo, richiamerebbe la circostanza della commissione, ovvero la presentazione in Balla d'oro del giovane Gabriele nel 1504. L'ultima osservazione mi sembra la più debole: al di là della foggia particolare del cappello, che difficilmente, a mio avviso, potrebbe assomigliare o alludere a quello in cui erano poste le palle del sorteggio per concorrere al voto, mi domando se davvero questa circostanza, una tappa obbligata per gli appartenenti al patriziato, possa meritare l'esecuzione di un ritratto, nel quale, secondo l'interpretazione di Paoli, sembra di cogliere da parte dell'effigiato non solo una prima celebrazione della propria immagine, ma anche un «compiacimento per il proprio gradevole aspetto, probabile retaggio del culto della bellezza che aveva coltivato l'antenato Andrea, doge nel 1476,

[460] COLORNI, 1956. Sull'argomento si veda anche: STRAUSS, 1942.
[461] Sul palazzo di Santa Fosca: cfr. LAUBER, 2002.

che era stato ai suoi tempi, "il più bel giovane di Venetia" secondo un'espressione di Sansovino».[462] Ma le conseguenze di questa possibile identificazione non finiscono qui.

A conclusione del suo ragionamento sul dipinto, dopo aver riflettuto sulle affinità stilistiche tra il *Brocardo* e la *Vecchia*, ancor più sulla somiglianza della loro gestualità, Dal Pozzolo si poneva un audace interrogativo: considerate le misure dei due dipinti, per il primo 72,5 x 54 (forse con una leggerissima perdita sui lati) e per il secondo cm 68 x 59, non è che il «coperto depento» raffigurante «un'homo con una vesta de pelle negra», descritto nell'inventario Vendramin del 1601, è proprio il ritratto di Budapest? È chiaro che la domanda trova nella proposta di Paoli un potente detonatore: se nel *Giovane* di Budapest volessimo riconoscere davvero Gabriele Vendramin allora non solo avremmo la possibilità di contemplare il suo volto, e la sua curiosa capigliatura, ma potremmo anche, in modo definitivo, associarlo al ruolo di committente di Giorgione. Conviene, tuttavia, ricordare che i casi finora attestati di coperchi associati a ritratti (basti pensare, ad esempio, al *Ritratto del vescovo Bernardo De' Rossi*, dipinto da Lorenzo Lotto), sembrano piuttosto richiamare la rappresentazione di emblemi o di allegorie; si tratterebbe, dunque, di un caso alquanto singolare, che sarà opportuno, in mancanza di ulteriori elementi, mantenere nel campo delle ipotesi.

[462] PAOLI, 2011, pp. 182 – 183.

SEGUENDO IL *FIL ROUGE* DELL'ALLEGORIA:
UNA LETTURA DEI *TRE FILOSOFI* DI VIENNA

Si è visto quale importanza ricopra nel campo del ritratto il tema dell'allegoria, chiamato in causa per definire una tipologia particolare di raffigurazione che non si prefigge come primo obiettivo la restituzione delle fattezze di un singolo individuo, in nome del suo ricordo e della sua celebrazione, quanto l'allusione ad un concetto, ad un valore universale, di natura letteraria e filosofica. A tal proposito sarebbe opportuno un chiarimento: per l'arte di Giorgione sembrerebbe più corretto parlare di intenzione allegorizzante piuttosto che di vera e propria allegoria, giacché le sue opere non intendono necessariamente sostituire un'idea o un concetto ben precisi mediante una figura o un simbolo universalmente riconoscibili. Mi sembra utile ricordare in tal senso un'affermazione dello storico dell'arte Herbert von Einem, sulla quale richiama l'attenzione Willi Hirdt, sottolineando come Giorgione si sia mostrato capace di voltare decisamente le spalle alla tradizione che assegnava un ruolo centrale al concetto oraziano di *ut pictura poësis*:[463]

> per quanti dubbi l'opera [*di Giorgione*] possa aver sollevato fino ad oggi, possiamo avvicinarci al suo mistero solamente se consideriamo il fatto che l'artista non si limita a rendere il semplice contenuto di un poema o di una leggenda, di concezioni mistiche o religiose, ma che egli stesso – strettamente legato alle fonti di queste concezioni – opera da poeta. I suoi quadri non presentano più nulla di illustrativo, ma hanno in loro stessi, in quanto composizioni visive con una propria legge, il loro significato.
>
> Herbert von Heinem, *Giorgione der Maler als Dichter*, 1972, p. 6

Secondo Hirdt, per questo pittore potrebbe aver ricoperto un ruolo importante il tipo di allegoria sperimentata da Dante nella *Divina Commedia*, laddove a raffigurazioni

[463] HIRDT, 2002, p. 26.

concrete di una concezione astratta o razionale si sostituiscono creazioni coscienti e volontarie di ulteriori piani semantici che portano il discorso oltre il senso letterale.[464]

Questo contributo non intende certo fornire un resoconto esaustivo di tutte le interpretazioni ipotizzate dalla critica e neppure ha la presunzione, a fronte di un panorama così vasto, di avanzare l'ennesima proposta finalizzata a risolvere una volta per tutte il mistero o l'enigma di Giorgione. Cercherà piuttosto di inserire il quadro in un clima culturale specifico, fondato su una problematica che sembra ricoprire un ruolo importante nei dibattiti del tempo.

Ritengo opportuno partire da un ragionamento sulla cronologia dell'opera, che, diversamente da quanto accade di solito per Giorgione, sembra aver incontrato un consenso piuttosto ampio da parte della critica più recente. Non fu così all'inizio della sua storia: la valutazione del quadro è infatti legata a doppio filo alle conseguenze intervenute nell'impostazione del catalogo giorgionesco a seguito dell'accettazione della *Laura*. Converrà soffermarsi un momento su questo complesso dibattito, che opportunamente chiama in causa anche la *Tempesta*, sulla quale finora non si è avuto modo di riflettere a lungo. I *Tre filosofi* rappresenta, del resto, anche un quadro di paesaggio, che avrebbe potuto costituire un ottimo interlocutore nell'analisi di quel contesto; la necessità, o meglio la scelta, di rimanere entro la fase iniziale della storia del pittore non ha, tuttavia, consentito di prenderlo in considerazione, se non nell'occasione della lettura proposta da Turner, che intendeva confrontarlo con il *San Francesco* Frick di Bellini; l'opportunità di offrire qualche ulteriore spunto di riflessione si presenta ora e non può non essere colta, pur ricordandosi del tema che riguarda questo capitolo.

---

[464] Lo studioso, ricordando il ruolo degli esegeti Boccaccio e Landino, rimanda a Erich Auerbach per capire quale potesse essere l'importanza dell'esperienza dantesca per Giorgione e per i suoi contemporanei: «Il poema di Dante è un'opera d'arte, ma nello stesso tempo è una rivelazione; al poeta, che è anche il viaggiatore che visita i tre regni, l'amore divino, nato in lui dall'amore terreno, manda nel momento dell'estrema necessità la visione che lo salva. Questa sostanza personalissima e insieme universalissima, nel suo aspetto personale, distingue la Commedia da tutta la poesia epica precedente e crea un nuovo rapporto tanto con l'oggetto quanto col lettore»: AUERBACH, 1958, pp. 212 – 213 [ed. italiana, Milano, 1979].

La prima menzione del dipinto si deve a Michiel, che visitando la collezione di Taddeo Contarini, nel 1525, così lo descriveva:

> La tela a oglio delli 3 phylosophi nel paese, due riti ed uno sentado che contempla li raggi solari cum quel saxo finto cusi mirabilmente, fu cominciata da Zorzo da Castelfranco, et finita da Sebastiano Veneziano
>
> Michiel, *Notizie d'opere di disegno* [...], [ed. Frizzoni, 1884], pp. 164 – 165.

È Michiel dunque ad immortalare l'immagine di tre filosofi seduti in un paesaggio contraddistinto dalla presenza di una roccia massiccia, resa nei termini di uno straordinario naturalismo: il considerevole taglio intervenuto sul lato sinistro del quadro, pur ostacolando la restituzione delle corrette relazioni spaziali, non impedisce di apprezzare ancora oggi la mirabile fattura di questo brano.[465] La tela sarebbe passata assieme al resto della raccolta Contarini nelle mani del figlio di Taddeo, Dario, come risulta dal testamento datato 14 novembre 1545. La citazione successiva del dipinto lo individua nella collezione seicentesca di Bartolomeo della Nave e quindi tra le opere elencate da lord Fielding al marchese di Hamilton, interessato al loro acquisto; come gli altri quadri oggetto di questi passaggi, i *Tre filosofi* sarebbero diventati proprietà dell'arciduca Leopoldo Guglielmo e quindi trasferiti dapprima a Bruxelles e poi a Vienna. Si riconosce, in questo percorso, la stessa storia collezionistica della *Laura*, con l'unica eccezione della tappa iniziale, nel suo caso unicamente legata al nome di un certo «messer Giacomo».

Poco fa si menzionava la riscoperta di questo ritratto, avvenuta all'altezza degli anni Trenta grazie agli studi di Wilde, legati ad un'importante operazione di restauro condotta presso il museo viennese[466]: all'inizio del Settecento il dipinto era stato trasformato in un ovale e quindi inserito in una sorta di *passepartout* più grande e rettangolare; così lo si può vedere nelle riproduzioni fotografiche dei primi del Novecento. Riducendo il *passepartout* e restituendo gli angoli mancanti con una tonalità scura, il restauro lo avrebbe riportato alle sue dimensioni originarie, consentendone una lettura più piana, coadiuvata anche dalla simultanea eliminazione delle ridipinture

[465] La tela oggi misura cm 123 x 144. È stata ridotta di circa 17,5 cm sulla sinistra, come risulta chiaro dal confronto con la copia incisa di Teniers nel *Theatrum Pictorium* (1658).
[466] WILDE, 1931; *Id.*, 1932.

(presenti in modo massiccio sulla mano che tiene aperta la pelliccia). Nel corso di questo ripristino, analizzando con attenzione l'iscrizione presente sul verso, Wilde si convinceva di poterne dichiarare la piena autenticità, sulla base di argomenti puntuali, fondati non solo sulla considerazione della *facies paleografica*, ma anche sulla constatazione che il nome «Zorzi» appare in questa forma solo nei documenti del tempo di Giorgione, così come la firma «Chaena», attestata un'unica volta in una delle prime opere del pittore (ovvero nella *Sacra conversazione* allora della collezione Mond di Londra). Sembrava dunque difficile sostenere che una siffatta iscrizione potesse essere opera di un falsario: l'indicazione della data, 1 giugno 1506, assumeva a questo punto un ruolo davvero cruciale per la ricostruzione del catalogo di Giorgione, mentre più problematico risultava, e per certi versi risulta ancora oggi, il riferimento legato alla qualifica di «colega» del pittore Catena, attivo nell'ambito delle botteghe tardoquattrocentesche e solo nel Cinquecento inoltrato ricettivo nei confronti dei cambiamenti apparsi sulla scena veneziana.

L'iscrizione, per la verità, era nota sin dai tempi della monografia di Justi, che ne aveva fornito una trascrizione parziale ed errata. In questa fase la comprensione delle qualità del ritratto, di certo penalizzata dagli interventi settecenteschi, si era rivelata alquanto difficoltosa. Nonostante riferimenti al nome di Giorgione comparissero sia nella lista di lord Fielding, sia nella cornice di cui era dotato il dipinto nella *Galleria* di Teniers, gli inventari della collezione non davano alcun segnale di tale attestazione; comparivano, infatti, riferimenti a Palma il Vecchio, Bassano o Romanino, finché, scoperta l'iscrizione, Justi per primo proponeva di confermarlo a Giorgione.[467] Pochi anni dopo Adolfo Venturi lo avrebbe assegnato a Boccaccio Boccaccino, in virtù di una ricercata eleganza, ritenuta assai vicina a quella dell'artista cremonese.[468] Nel 1927 interveniva Longhi, domandandosi se «il sottilissimo busto di Laura» potesse essere messo in relazione con la pala di Castelfranco e con le opere che le starebbero

[467] JUSTI, 1908, I, pp. 262 – 263.
[468] Sul significato della presenza di Boccaccio Boccaccino a Venezia, rimando alla comunicazione di Ballarin pubblicata nei volumi di Dosso: BALLARIN, 1994 - 1995, I (1995), pp. 3 – 21. Ricordo, inoltre, che nel regesto curato da Alessandra Pattanaro è possibile ricostruire attraverso i documenti le circostanze di questo soggiorno: cfr. PATTANARO [a cura di], 1995, pp. 111, 113 – 114.

attorno.[469] Un primo momento di riflessione deve essere invocato di fronte alle parole di Hourticq, il quale, prima ancora degli esiti emersi dal restauro, si lasciava ammaliare da questa fanciulla circondata di alloro, ritenendo di poterla leggere accanto alla nuda della *Tempesta*:

> Même si le deux dames de Vienne et de Venise n'étaient pas la même, il resterait qu'elles ont subi le même portraitiste. S'il peut y avoir doute pour le traits de visage, il ne peut guère en rester quand on examine les cheveux, la coiffure, la longe mèche qui coule sur la tempe, devant l'oreille; il est difficile de résister à la persuasion de tant d'identités et d'analogies.
>
> Hourticq, *Le problème de Giorgione*, 1930, pp.58 - 60

Sono osservazioni da intendere in relazione all'assestamento dell'autografia giorgionesca, giacché le distinzioni stilistiche tra i due quadri, come si vedrà più innanzi, diventeranno un problema di capitale importanza nella storia del pittore. Memorabile, del resto, è l'affondo che lo studioso dedica a questo ritratto, dicendolo dipinto:

> comme par un miniaturiste, par touches menues comme des traits de plume. C'est précieux, appliqué, tout le contraire d'une manière large et visant à l'effet. [...] Par de frêles moyens, le peintre atteint à un effet d'une si fine pénétration que l'on croit à la présence d'une pensée. [...] Et sur le fond noir, le peintre a déployé une gerbe de lauriers dont l'héroïque feuillage donne soudain à cette gentille petite bourgeoise on ne sait quel style d'allégorie ou bien d'apothéose.

Anche Wilde argomenta assai bene la ricchezza di questi brani pittorici, sottolineando la novità del taglio rispetto alla ritrattistica precedente: il modo in cui la figura si apre all'ambiente circostante, favorendo l'armonia dei colori, è del tutto inedito. Per lo studioso, dunque, la *Laura* rappresenta lo stile tardo di Giorgione: la *Tempesta* e i *Tre filosofi* avrebbero dovuto, di conseguenza, essere ritenute creazioni più antiche.[470]

L'attribuzione della *Laura* è accolta con favore da Suida e Berenson,[471] mentre a manifestare qualche perplessità sono Phillips e Richter,[472] per il quale, come si avrà modo di chiarire tra breve, accettare la data del quadro significherebbe rimettere

---

[469] LONGHI, 1927, p. 244 (nota 15).
[470] WILDE, 1931, pp. 91 – 100; WILDE, 1934, pp. 206 – 212.
[471] SUIDA, 1935, p. 83; Berenson negli elenchi del 1932 aveva dato credito al nome di Romanino, ma in quelli italiani del 1936 assegna il quadro a Giorgione: cfr. BERENSON, 1932, p. 489; *Id.*, 1936, p. 200.
[472] PHILLIPS, 1937, p. 58; RICHTER, 1937, pp. 53, 251 – 252.

completamente in discussione la cronologia prospettata nella monografia del 1937; non sorprende, perciò, il suo atteggiamento di pacata reticenza. Nel frattempo gli studi procedono nella direzione di un riconoscimento sempre più ampio: nella sua monografia Fiocco introduce il dipinto come opera documentata di Giorgione,[473] seguito l'anno successivo da Morassi, il quale, però, in questa occasione, non regala la consueta analisi accorata ed emozionante, ricalcando per gran parte le osservazioni già espresse da Hourticq.[474] Pallucchini, fin dal profilo del 1944, considera la *Laura* come un punto di riferimento importante per scandire la cronologia del pittore tra la pala di Castelfranco (datata al 1504) e gli affreschi del Fondaco (1508):[475] la sua lettura del dipinto non diverge molto dalle precedenti, soffermandosi sui valori tonali dell'incarnato, esaltati dalla pelliccia «d'un grigio che muore nel bruno, d'una ricchezza di pigmento che ha paragoni solo in Giovanni Van Eyck» e sulla sensualità dell'immagine femminile, come tenuta sospesa da quel simbolo dei rami di alloro che sembrano nascere da un ricordo o da un pensiero segreto. Questa acquisizione, tuttavia, conduce lo studioso a trarre conclusioni che avranno importanti conseguenze sulla ricostruzione del profilo di Giorgione: anch'egli, come Wilde, percepisce forti analogie con la *Tempesta*, ma questa sintonia si traduce nella convinzione che a ridosso del capitolo degli esordi vadano scandite le prove del Giorgione maturo, indirizzate verso il classicismo del Fondaco. I *Tre filosofi* diventano, allora, il testo sul quale misurare il procedere di questo percorso e si qualificano come esito più moderno tanto della *Tempesta* quanto della *Laura*.

---

[473] FIOCCO, 1941, p. 25.

[474] «Raffigurata quasi a mezza figura, coperta d'un mantello rosso granata foderato di pelo bruniccio che ne lascia libero il seno destro, questa giovane donna è sorella della "cingana" della *Tempesta*. A nessuno potrà sfuggire la strettissima somiglianza fisiognomica con questa, e persino il modo analogo del suo atteggiamento e della stessa sua acconciatura con il velo dietro ai capelli e il giro delle pieghe alla spalla, e la destra poggiata sul lembo della pelliccia. E lo stesso fogliame che nella Tempesta fa da sfondo qui è elaborato quale elemento di decorazione con ogni probabilità allusivo alla donna idealizzata nelle supposte sembianze della Laura petrarchesca. Ritratto fedele al vero dunque, o figura immaginaria? Preferiamo dire ritratto idealizzato. [...] Aggiungeremo che la scrittura tremolante delle fronde d'alloro, perspicuamente dispiccate sul fondo nero, è tutta propria di Giorgione del periodo della *Tempesta*; e così è suo quel disegno nervoso ed irrequieto, giustamente osservato dal Wilde; e infine i delicati passaggi di tono, l'incarnato vivo, onde ci sembra che la sua restituzione al Maestro debba essere pacifica»: cfr. MORASSI, 1942, pp. 96 – 97.

[475] PALLUCCHINI, 1944 [*Pittura*], I, p. X.

Siamo dunque ricondotti nel cuore del problema già evidenziato in relazione alla visione di Roberto Longhi: l'ingresso della *Laura* nel dibattito di questi anni induce la critica ad interrogarsi sullo stile tardo di Giorgione, in termini che, però, rischieranno di produrre un nodo pressoché insolubile. Fin dal 1900 Cook aveva chiarito come il catalogo giorgionesco dovesse essere ricostruito a partire da tre pilastri: la pala di Castelfranco, la *Tempesta* e i *Tre filosofi*.[476] Nel dipinto di San Liberale egli percepiva un momento di cesura molto forte: databile entro il 1504, esso avrebbe, infatti, costituito ai suoi occhi una sorta di *summa* delle esperienze giovanili, maturate a seguito di un periodo di sperimentazioni e di apprendistato; non sarebbe stato possibile, diversamente, per il pittore realizzare un'opera così perfetta e così fortemente improntata su un'intonazione lirica e sentimentale del paesaggio. Questi i passaggi più significativi della sua lettura, che contiene alcune osservazioni di grande interesse:

> There is a reserve, almost a reticence, in the way the subject is presented, which indicates a refined mind. An atmosphere of serenity pervades the scene, which conveys a sense of personal tranquillity and calm . The figures are absorbed in their own thoughts; they stand isolated apart, as though the painter wishes to intensify the mood of dreamy abstraction. [...] All this points to Giorgione being a man of moods, as we say; a lyric poet, whose expression is highly charged with personal feeling, who appeals to the imagination rather than to the intellect. And so, as we might expect, landscape plays an important part in the composition. [...] Giorgione uses it as an instrument of expression, blending nature and human nature into happy unison. [...] To enjoy similar effects we must turn to the central Italian painters, to Perugino and Raphael; certainly in Venetian art of pre – Giorgionesque times the like cannot be found, and herein Giorgione is an innovator. Nowhere, in short, in Venetian art up to this date is a lyrical treatment of the conventional altar – piece so fully realised as in the Castelfranco Madonna.
>
> Cook, *Giorgione*, 1900, pp. 6 – 7

Per Cook, dunque, la *Tempesta* e i *Tre filosofi* sarebbero entrambi da collocare a monte di questa esperienza: nella prima, infatti, egli percepiva una «exuberance of fancy» e un'organizzazione spaziale semplificata, fondata su una struttura triangolare, tipiche di una fase ancora sperimentale; mentre nel quadro di Vienna intravedeva una maturità maggiore dal punto di vista della ricchezza dei colori e della profondità dello spazio, da leggersi, tuttavia, quali anticipazioni degli esiti raggiunti nella pala:

> The composition, which looks so unstudied, is really arranged on the usual triangular basis. The group on the right is balanced on the left by the great rock [...], and the landscape background again forms the apex. The added depth and feeling for space shows how Giorgione had learnt to compose in three dimensions, the technical advance over the "Adrastus and Hypsipyle" [*leggi*: "Tempesta"]

[476] COOK, 1900, pp. 6 – 12.

indicating a period subsequent to that picture, though probably anterior to the Castelfranco altar – piece.

Ivi, p. 7

Nel saggio che accompagna la monografia di Richter, la *Tempesta* era discussa subito prima della pala; i *Tre Filosofi* comparivano di seguito ad essa e se ne sottolineavano le analogie, dal punto di vista compositivo, con un'opera molto giovanile di Giorgione, il *Ritrovamento di Paride*, oggi noto solo attraverso la copia di Teniers:

The composition of the *Three Philosophers* is built up fundamentally upon the same principles as the *Finding of Paris*. To the right we note two figures standing in the foreground in front of some huge bare trees, of the same type as the trees behind the two shepherds. To the left a little farther back there is again a coulisse, rising in a diagonal direction, and in the centre a far – reaching view.

Richter, *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, 1937, p. 83

Nella sua analisi lo studioso chiamava in causa anche le radiografie, eseguite all'altezza del 1932: esse avevano consentito di rilevare una precedente versione del quadro che mostrava la testa del personaggio più anziano coronata da una sorta di diadema e il volto dell'uomo con il turbante apparentemente dipinto come se si trattasse di una persona dalla pelle scura.[477] Già Wilde sottolineava che a questa prima composizione appartenevano elementi compatibili con una fase stilistica più antica, da ricondurre agli ultimi anni del Quattrocento: la bizzarra figura del vecchio, ad esempio, gli ricordava Carpaccio; tuttavia, nel suo insieme, la versione definitiva gli appariva «una sorta di incunabolo del nuovo ideale artistico veneziano», i cui tratti fondamentali andavano già oltre qualsiasi modello quattrocentesco.[478] Conviene ricordare sin da ora che questi rilevamenti in alcun modo potevano essere interpretati con riferimento a quanto riportato da Michiel sul ruolo di Sebastiano, anzi l'affinità tecnica dei due strati sembrava smentire l'ipotesi di un intervento estraneo alla mano di Giorgione.[479]

---

[477] WILDE, 1932. Il dato rilevato a proposito dell'uomo con il turbante fu interpretato come un riferimento a Melchiorre e pertanto contribuì a sancire la fortuna dell'interpretazione legata ai Re Magi.
[478] *Ivi*, p. 146. Cito la traduzione riportata nel libro di Willi Hirdt, interamente dedicato ai *Tre filosofi* di Giorgione; lo studioso peraltro raccoglie nel primo capitolo una breve e assai utile ricognizione delle riflessioni espresse dagli studiosi sulle radiografie del dipinto: cfr. HIRDT, 2002, pp. 7 – 24 e poi ancora pp. 97 – 99 (con riferimento all'analisi di Klauner, il quale sulla scorta delle proposte di Wilde, Hartlaub e Baldass, cerca di precisare i passaggi intermedi delle modifiche e di tracciare uno sviluppo delle idee figurative di Giorgione, prospettando quattro fasi di lavoro: KLAUNER, 1955).
[479] WILDE, 1932, p. 148.

Richter riprendeva queste osservazioni, sostenendo che la prima stesura dei *Tre Filosofi* avrebbe potuto precedere di diversi anni quella definitiva:

> The head of the astrologer recalls similar types of heads by Giovanni Bellini, such as that of the old man to the right in the *Lamentation of Christ* in the Uffizi, the head of St. Job in the San Giobbe altar – piece, or the head of St. Augustine in Zagreb. Also the character of the landscape in the middle distance of the first version indicates an early stage of Giorgio's art.
>
> *Ivi*, p. 83.

Dovrebbe risultare più comprensibile, a questo punto, l'entità del problema posto dalla *Laura*, che non a caso, come si è detto, Richter fatica a prendere in considerazione: l'ingresso di questo quadro nel catalogo di Giorgione all'altezza del 1506 si ripercuote, infatti, dapprima sulla valutazione della *Tempesta*, che le viene accostata in virtù delle affinità tra i volti femminili, e in seconda battuta, forse con conseguenze più pesanti, su quella dei *Tre filosofi*. È in un contesto di questo tipo che nasce la proposta di Pallucchini, volta a conciliare la nuova acquisizione con la necessità di riconoscere nel quadro Contarini un testo più maturo della *Tempesta*. Su questo punto, come già si è detto, vanno riconosciute le responsabilità di Longhi, il quale riprendendo nel *Viatico* questa lettura, ne appesantisce le ripercussioni: il ritratto di Vienna diventa, nel suo discorso, il punto di appoggio per datazioni alquanto inoltrate di prove relativamente primitive del pittore (il gruppo Allendale e le tavole degli Uffizi), da intendersi nell'ambito di una cultura "preraffaellita" che perdura fino quasi alla *Tempesta*, «affatto priva degli ultimi ricordi emiliani» e al contempo indicativa, nel suo insieme, di «un ritorno ai tradizionali umori cromatici di Venezia e di un prossimo spostamento, anzi capovolgimento, dell'esperienza più antica». Solo dopo aver provato a «incarnare di polpa accesa e bruciante le figure del Fondaco» e dopo aver intonato nei *Tre filosofi* e nel *Tramonto* Donà delle Rose, anche se in chiave diminutiva, i «primi accenti del classicismo cromatico che spiegherà poco dopo Tiziano giovane», Giorgione si butta finalmente «nelle mezze figure "senza disegno" colore soltanto» di cui parla Vasari, giungendo soltanto negli ultimi giorni «alla scoppiettante pienezza di quelle sue miracolose "tranches de vie"».[480]

[480] LONGHI, 1946, pp. 21 – 22.

Si vede bene come l'evoluzione del linguaggio di Giorgione, oggetto, nel corso degli anni Venti e Trenta del Novecento, di un'indagine analitica volta a distinguere la storia del maestro da quella dei suoi due allievi, rischi ora, ad un decennio di distanza, di imboccare una strada senza via d'uscita; troppe le contraddizioni da risolvere in un percorso dalle tappe così serrate. La difficoltà di questo momento è ben rappresentata dal viraggio cui Morassi sottopone la cronologia prospettata nella monografia del 1942, a seguito della scoperta della *Madonna che legge* di Oxford, che per senso di monumentalità e dilatazione delle forme gli sembra rappresentativa dell'ultima maniera del pittore. I *Tre Filosofi* diventano a quel punto l'opera che chiude il catalogo di Giorgione.[481]

L'impianto prospettato dagli interventi di Pallucchini, Longhi e Morassi si ritrova puntualmente espresso nei contributi che si moltiplicano attorno alla mostra di Palazzo Ducale del 1955, che offre l'occasione di vedere esposto il trio al completo: la monografia di Pignatti, pubblicata nello stesso anno, nonché i volumi dei decenni seguenti, dimostrano il successo di questa linea interpretativa, discutendo il percorso che congiunge ipoteticamente le date della *Laura* e del Fondaco attraverso una serie di opere interpretate alla luce di ciò che Vasari chiama «maniera moderna»: vengono infatti citati come casi di pittura «senza disegno» tanto l'*Eros con la freccia* di Vienna quanto il *Pastore con flauto* di Hampton Court, giudicato «prossimo alla più libera pittura della *Vecchia*».

> L'esperienza sottile eppur decisa di queste mezze figure ci può segnare il cammino che portò Giorgione, su un piano nettamente più alto, a un nuovo capolavoro: i *Tre Filosofi* o *Tre Re Magi* di Vienna. [...] Per la prima volta, Giorgione si prova a inserire la pittura di un modulo monumentale nello spazio musicalmente sfumato del paese. Non cerca però una composizione architettonica delle figure, o il raccordo artificioso con gli elementi della natura. I *Tre Filosofi* [...] si collocano disinvoltamente sul primo piano, e trovano la loro sistemazione figurativa soltanto nel tono del colore, non a caso sfumato dalla tinta più squillante del primo piano in oro, e poi sempre più intonata all'ambiente, sempre più "natura" del giovane in verde cupo. La coscienza del significato di "primo piano di colore" delle tre figure è rivelata chiaramente, se solo si cerca la direzione della luce, che è infatti del tutto astratta, se può squillare con tanta intensità sulle vesti, mentre il sole, apparentemente, tramonta sull'orizzonte, a meno che questo non sia aggiunto più tardi, nel completamento di Sebastiano. [...] Tutto così si fonde, paese e figure, in una visione panica che dà la misura spirituale, oltre che figurativa, del più maturo Giorgione.
>
> Pignatti, *Giorgione*, 1955, p. 76.

[481] MORASSI, 1951.

In questa prospettiva si muoveranno anche Robertson e Salvini,[482] mentre Freedberg, nel 1971, sembra portare alle estreme conseguenze le letture di Cook e Richter, insistendo molto sulla precedenza della *Tempesta* rispetto alla pala di Castelfranco e datando al 1506 circa i *Tre Filosofi*.[483]

Wilde, nelle lezioni londinesi pubblicate nel 1974, resta fermo sulle posizioni espresse molti anni prima, sottolineando la necessità di continuare a ragionare attorno a quattro pezzi fondamentali – la pala di Castelfranco, la *Tempesta*, i *Tre Filosofi* e la *Laura* – ricordando che essi non possono essere l'uno uguale all'altro, ma presentano ciascuno caratteristiche precise.[484]

Su questa linea di pensiero sembra opportuno presentare la nuova prospettiva inaugurata al convegno del 1978: ritenendo di poter ragionevolmente retrodatare la pala di Castelfranco al 1500, Ballarin individua lo spazio per scandire il percorso di Giorgione secondo intervalli più equilibrati, evitando di concentrare gli esiti della sua maturazione così a ridosso della *Laura* e poi lungo il breve arco di tempo che separa questo dipinto dagli affreschi del Fondaco. Alla luce di questa apertura sugli anni compresi tra il 1500 e il 1504 è possibile riconsiderare con maggiore attenzione le caratteristiche di ciascun dipinto, rivedendo le declamate analogie della Laura con la *Tempesta*, e precisando meglio le distinzioni tra questa e i *Tre filosofi*. Presupposto fondamentale di quelle tesi è infatti il convincimento che il quadro Contarini stia per intero al di qua degli eventi che fra 1506 e 1507 segnano la fisionomia dell'ultimo Giorgione.[485]

Vediamo in quali termini può essere intesa questa lettura. Anzitutto mi sembra opportuno soffermare l'attenzione sul quadro delle Gallerie dell'Accademia e analizzarne il rapporto con la *Laura* di Vienna. Si provi ad osservare il dettaglio della «cingana» che allatta il suo bambino, nuda, coperta sulla spalle da un panno bianco e

---

[482] ROBERTSON, 1955, p. 275; SALVINI, 1961, pp. 230 – 231; *Id.*, 1978, p. 93.
[483] FREEDBERG, 1971, pp. 146 – 147.
[484] «The four pictures we have seen so far – the altarpiece at Castelfranco, the *Tempesta*, the *Three Philosophers*, and the *Laura*, are those to which any attempt at reconstructing Giorgione's oeuvre should constantly refer. They are of varies types, not all in the same style, and therefore, not all of the same date. The *Laura* seems to be the most advanced among them, the Castelfranco Madonna perhaps the least advanced»: WILDE, 1974, p. 72.
[485] BALLARIN, 1979 e 1993.

sulla nuca da un velo trasparente: il confronto con la donna coronata di alloro certo dimostra che si tratta dello stesso pittore, forse vi sono anche delle analogie nel modo di concepire i lineamenti, ma quale profonda diversità nel rapporto tra le teste e gli elementi vegetali che le circondano; la *silhouette* della nuda si staglia su delle macchie dipinte a punta di pennello e toccate dalla luce in modo da evidenziarne le diverse gradazioni di verdi e di bruni, mentre nel caso della *Laura*, le tremolanti foglie di alloro si accompagnano alla morbidezza di stesura che caratterizza il suo incarnato, appena ravvivato da un lieve rossore sulle gote, dialogando magnificamente nella loro tonalità verde oliva con il nocciola caldo e focoso dello sguardo. Quale diversità anche nella resa dei capelli, fili dorati dall'andamento spigoloso per l'una, impalpabili e soffici ciocche attorno all'orecchio per l'altra. Il contrasto più drammatico, tuttavia, credo consista nel rapporto tra le carni nude e le vesti che solo in parte le coprono: il ventre gonfio e il seno turgido della «cingana» non presentano in alcun modo la morbidezza e l'intonazione calda, fragrante, della Laura. Totalmente diverso è peraltro il rapporto degli incarnati con le stoffe: una mantellina di un bianco compatto evidenziato dal panneggio increspato da una parte, una soffice bordatura di pelliccia sulla veste di velluto rosso dall'altra. Alla luce di queste osservazioni, ritengo importante ribadire che la *Tempesta* deve collocarsi ad una certa distanza dalla pala di Castelfranco in modo da segnalare il procedere di Giorgione nel campo della sintesi di *tonos* e *armoghé*, ovvero dell'unione dei colori attraverso il rilievo: se nella pala era ancora presente un gusto per gli effetti ottici derivati dalla brillantezza dei colori, che non a caso Morassi definiva «sfavillanti»[486], la *Tempesta* rappresenta, invece, la ricerca di un nuovo sistema di orchestrazione della luce e del colore, che di quegli effetti ha saputo far tesoro per giungere ad una straordinaria e inedita soluzione di unità pittorica fondata su una profonda coesione tra le unità strutturali del disegno e il tono, il colore. In questo senso, ritengo più che mai importante ribadire le affinità stilistiche della *Tempesta* con la *Vecchia*, ben percepibili nell'accostamento tra lo scialle frangiato che copre la veste rosa di quest'ultima e la mantellina indossata sulla nuda carne dalla «cingana»: i bianchi di questi panni si assomigliano per consistenza e modalità di stesura; in essi si percepisce una struttura disegnativa ancora molto forte, che nulla può avere in comune

[486] MORASSI, 1942, p. 77.

con la maniera più tarda di Giorgione e neppure con la pittura calda, morbida e materica della *Laura*. I due quadri rappresentano, infatti, un medesimo «momento di forte concentrazione sui poteri del lume e di conseguente castigazione della bellezza "fiamminga" del colore».[487] Non si dimentichi infine che se per il ritratto di Vienna risulta pertinente richiamare la presenza di Dürer a Venezia, come segnala il realismo delle fronde d'alloro e della donna stessa, nei tratti e nell'espressione del viso, di questa congiuntura culturale non si sente il bisogno né per la *Tempesta* né per la *Vecchia*: l'insistente proposta di individuare nell'*Avarizia* del pittore tedesco un termine *post quem* per il dipinto di Giorgione, non solo ne banalizza la lettura, come ha giustamente osservato, da ultimo, Dal Pozzolo,[488] ma non risulta neppure necessario, dal momento che esiste una possibile fonte comune rappresentata dalle caricature leonardesche.[489] Mi sembra che la critica recente abbia dimenticato o, comunque, trascurato la complessità del dibattito che si è svolto intorno a questi brani, privilegiando, alle ragioni formali, questioni legate all'interpretazione. Le numerose proposte che hanno voluto intravedere nel quadro Vendramin allusioni a fenomeni avvenuti nel corso della Guerra di Cambrai non tengono affatto conto di cosa significherebbe nel catalogo di Giorgione una datazione così inoltrata del dipinto, parallela al *Concerto campestre* di Tiziano.[490] Dimenticano, inoltre, un'osservazione assai importante a suo tempo fatta da Borenius, ricordata da Richter nella monografia del 1937: l'invito a riflettere sulla necessità di riconoscere nella *Tempesta* un precedente necessario per la coperta allegorica dipinta da Lotto nel 1505 per il *Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi*.

Riguardo ai *Tre filosofi*, mi si consenta di citare ancora una volta le parole di Morassi, tratte dalla sua monografia del 1942:

---

[487] BALLARIN, 1993, pp. 320 – 324 (per la citazione si veda la traduzione italiana del testo in BALLARIN, 1994, p. 85).

[488] «Sorprende che una pagina di così profonda umanità sia stata spesso messa in rapporto con una beffarda *Allegoria dell'avarizia* di Dürer del 1507 (che invero sembra precedere) e con la pittura 'comica'»: cfr. DAL POZZOLO, 2009, p. 320 (con una breve sintesi delle proposte interpretative avanzate sulla *Vecchia*). Ancora convinto di questo confronto con Dürer si proclama Bernard Aikema, il quale pensa ritiene che entrambe le opere esse possano essere state eseguite a Venezia nel 1507: cfr. AIKEMA, 2004, pp. 85 – 93.

[489] DÜLBERG, 1990.

[490] Per questa interpretazione: cfr. HOWARD, 1985; KAPLAN, 1986; ZELENY, 2008. Un utile compendio ragionato su tutte le interpretazioni di cui è stato oggetto il quadro si trova in: PAOLI, 2011.

I *Tre filosofi* rappresentano nell'opera di Giorgione, una delle creazioni più squisitamente cromatiche. Non soltanto le ombre della roccia e degli alberi controluce, benché profonde, sono piene di colore, ma le vivacissime vesti dei personaggi, il cielo luminoso, il verde delle fronde, il giallo caldo della terra compongono un insieme acceso e rutilante. Vi è in questo vivace senso coloristico, fatto di così arditi accostamenti, quasi una reviviscenza del gusto della primitiva pittura veneziana: ma a sua volta impreziosito dalle graduazioni tonali e contemperato in special modo dalle grandi zone d'ombra colorata, contro cui le note più vive s'infrangono. [...] In origine, essendo il dipinto più alto e più largo, le figure apparivano, rispetto al paesaggio, di proporzioni minori e più adeguate all'armonia spaziale dell'ambiente: pressappoco come nell'*Adorazione* 'Allendale', con cui del resto per tanti riguardi l'opera s'apparenta.

Morassi, *Giorgione*, 1942, pp. 81 – 82.

Lo studioso a ragione sottolinea il vivace senso del colore che contraddistingue il dipinto e che lascia alquanto stupiti se si pensa alle prove immediatamente precedenti, richiamandosi semmai, come giustamente puntualizza Morassi, alla *Natività* 'Allendale', le cui peculiarità cromatiche sono già state sottolineate. In effetti credo che il brano inviti a riflettere sul modo in cui Giorgione nei *Tre filosofi* sembri riprendere le proprie esperienze giovanili, orchestrandole in modo consapevole e maturo. È un dipinto che sembra rappresentare un importante punto di arrivo nel percorso del pittore. Si rifletta in tal senso su alcuni confronti: da una parte la roccia che sovrasta il lato sinistro dell'*Omaggio al poeta* (Londra, National Gallery), dall'altra la caverna, ridotta nelle dimensioni, dei *Tre filosofi*; due brani che devono essere intesi come opera dello stesso autore (confesso che questo confronto è stato molto importante per convincermi sull'autografia del dipinto di Londra) e che mostrano la genialità di Giorgione nel riprendere, a distanza di anni, uno stesso tema, proponendolo in una situazione totalmente diversa, anzi per certi versi antinomica, di luce e colore. Altrettanto suggestivo dovrebbe essere l'accostamento con la *Natività* Allendale, anch'essa caratterizzata dalla presenza di una grotta, in questo caso, ovviamente, legata all'ambientazione dell'episodio. La materia delle due rocce mostra bene l'evoluzione della tecnica di Giorgione, tanto la prima è ancora contraddistinta da un approccio descrittivo che indugia in alcuni punti sulle colate di colore, quanto l'altra è invece un risultato di grande morbidezza e pastosità. Anche il confronto tra il San Giuseppe e il vecchio barbuto offre un importante spunto di riflessione, a partire dal dialogo assai suggestivo tra il giallo cangiante, quasi aranciato, del mantello, attraversato da lucentezze metalliche, e il color zafferano, declinato in un morbido panneggio, della veste sacerdotale.

Per capire l'approdo al linguaggio dei *Tre filosofi* fondamentali sono i passaggi attraverso la pala di Castelfranco e la *Tempesta*: il cielo imbevuto di una rarefatta atmosfera dorata e le fronde rigogliose, punteggiate di macchie giocate sulle variazioni del verde, si ritrovano orchestrati in una composizione di più ampio respiro, che segna l'esito più maturo di Giorgione nelle sperimentazioni sul paesaggio; di quei tronchi brulli e spogli, giocati in controluce e accostati in modo da lasciare aperti piccoli spiragli sul cielo, movimentando sapientemente l'illuminazione, si ricorderà assai bene Tiziano negli affreschi della Scuola del Santo di Padova. Il confronto tra la nuda della *Tempesta*, stagliata sulle fronde lussureggianti degli alberi e dei cespugli, e la figura del vecchio barbuto, circondata da una folta nicchia di verde, segnala un'importante progressione nella tecnica di Giorgione: questa vegetazione non è più dipinta a punta di pennello, con macchie di luce che mettono in risalto le diverse gradazioni di colore, ma è resa con una morbidezza e vaporosità che si avvicina agli esiti della *Laura*. Si avvicina, ma la deve precedere, perché del fenomeno che segna la svolta di quel momento, il confronto con Dürer, i cui esiti più significativi sono il *Concerto* Mattioli e il *Ritratto* di Monaco, non è alcuna traccia, mentre invece si recepiscono forti i segnali di una maturazione condotta su un bilancio complessivo di quanto sperimentato nel corso della giovinezza. Quasi a voler tirare le somme, prima che l'ennesimo incontro con un sommo maestro catturi nuovamente l'attenzione di Giorgione, coinvolgendolo in nuove sfide.

Restituito ad una coerente collocazione cronologica lungo il percorso di Giorgione, il dipinto di Vienna può essere analizzato dal punto di vista del suo significato e del contesto culturale cui potrebbe verosimilmente alludere. Come si è già avuto modo di precisare, non sarà possibile fornire un resoconto esaustivo delle molteplici interpretazioni di cui è stato oggetto,[491] per gran parte formulate a partire dall'identificazione dei tre personaggi. Celebre è rimasta l'ipotesi di Wilde, legata al riconoscimento dei Re Magi, fatta propria da Richter e, più di recente, da Salvatore Settis e Mino Gabriele,[492] mentre davvero lunga si presenta la serie di letture fondate

[491] Per una prima ricapitolazione cfr. POCHAT, 1973; MELLER, 1981; più di recente NEPI SCIRÉ, FERINO – PAGDEN, 2004, pp. 179 – 182.
[492] RICHTER, 1934, p. 274; *Id.*, 1937, p. 83; SETTIS, 1978.

di volta in volta sull'idea che si tratti di filosofi, come diceva Michiel, o di pensatori nel campo della scienza astronomica, della cultura ermetica o della religione.[493]

Un notevole sforzo per interpretare il dipinto riconducendolo a figure chiave della cultura dell'epoca e in particolare all'ambiente dello Studio padovano, è stato compiuto da Bruno Nardi, il quale nel 1955 proponeva di identificare il vecchio barbuto in Tolomeo, «padre dell'astronomia»,[494] e l'uomo con il turbante nell'arabo Albategni, che su molti punti aveva corretto l'astronomo di Pelusio (le sue tesi erano state commentate a Padova da Regiomontano);[495] per il giovane seduto, senza dubbio «il centro del quadro giorgionesco», lo studioso aveva dapprima pensato al mantovano Benedetto del Tiriaca, cognato di Pomponazzi, addottoratosi in filosofia a Padova nel 1494 e insegnante di matematica e astronomia presso lo Studio fra il 1498 e il 1506; in seguito, però, riflettendo sui personaggi che Giorgione avrebbe potuto incontrare, matura un pensiero diverso, e cioè che si tratti di Niccolò Copernico. Questi, nel 1496, all'età di ventitre anni era presente a Bologna come studente di diritto ed è probabile che frequentasse anche la facoltà delle Arti, attratto dai corsi di matematica e astronomia tenuti da Domenico Maria Novara; risulterebbe altrimenti difficile spiegare la notizia di una sua lezione di matematica tenuta a Roma nell'anno 1500. Dall'autunno 1501 alla primavera 1505 lo si incontra a Padova come studente di medicina ed è plausibile che si interessasse ai corsi di matematica e astronomia tenuti da Pietro Pomponazzi. A colpire Nardi è anzitutto la somiglianza fra i lineamenti del giovane raffigurato da Giorgione e il volto di Copernico quale è testimoniato, in età più avanzata, dal ritratto di Varsavia (confronto ritenuto non probante dalla critica successiva).[496] Lo studioso inoltre ragiona sulle illustrazioni che accompagnano la prima edizione del *Dialogo dei massimi sistemi* di Galileo, uscita a Firenze nel 1632, e la

---

[493] A rappresentanza di due diverse tendenze possono essere ricordate le interpretazioni di Calvesi e Gentili. Il primo, con riferimento agli scritti di Leone Ebreo e al ruolo di Ermete Trismegisto, ritiene che il dipinto rappresenti il «triplice Ermete», ovvero la tripartizione della filosofia o scienza, in corrispondenza ai tre gradi della conoscenza e alle tre parti del mondo: cfr. CALVESI, 1970, pp. 223 – 228; il secondo, invece, pensa ad una sorta di «oroscopo delle religioni», in cui riconoscere l'ebraismo (Mosè), l'islamismo (Maometto), e l'imminente incarnazione dell'Anticristo cfr. GENTILI, 1993; Id., 2000; *Id.*, 2004 (lo studioso crede molto nella presenza di un filone di cultura ebraica nell'arte di Giorgione).

[494] Come già suggerito da Baldass: cfr. BALDASS, 1953.

[495] NARDI, 1955.

[496] Lo sottolinea Anderson: cfr. ANDERSON, 1996, p. 299.

successiva traduzione latina pubblicata a Strasburgo nel 1635: l'immagine di Copernico, a colloquio con Aristotele e Tolomeo, mostra nel primo caso un uomo con una folta barba, mentre nel secondo una fisionomia più consueta che meglio corrisponde al ritratto di Varsavia. Il fatto che la seconda versione sia quella preferita e poi tramandata nelle successive edizioni dimostra che questa iconografia di Copernico era alquanto consolidata. Nardi inoltre osserva che il giovane di Giorgione è privo di ogni segno dottorale, dando quindi l'impressione di essere uno studente al cospetto di due grande maestri dell'antichità. A proposito di questi, in una postilla pubblicata nei *Saggi* del 1971, lo studioso torna sul riconoscimento di Tolomeo, avvalorato, a suo giudizio, dalla presenza sul capo del vecchio di una sorta di diadema, evidenziato dalle radiografie: questo attributo risulterebbe compatibile con l'iconografia dell'astronomo quale è nota da un'incisione contenuta nella *Sphaera mundi* del Sacrobosco, edita a Venezia nel 1488 e nel 1490, nonché da una tavola inserita nell'*Epitoma in Almagestum* del Regiomontano stampata nel 1496, sempre a Venezia. Questo Tolomeo coronato sarebbe peraltro attestato da una lunga tradizione leggendaria nata in età medioevale che confonde il Tolomeo matematico e astronomo di Pelusio con il Tolomeo Filadelfo, re d'Egitto; tale leggenda avrebbe potuto influire sulle scelte del pittore quando abbozzò la prima composizione dell'opera. Il ragionamento di Nardi richiama, dunque, l'attenzione sullo Studio, sottolineando la possibilità che il committente dell'opera fosse una persona avvezza ai dibattiti in corso in quella sede. Su questo punto si era espresso anche Ferriguto, il quale riteneva che i tre filosofi non potevano essere che tre aristotelici, ciascuno rappresentante una diversa scuola, secondo un percorso evolutivo: «aristotelici teologanti», «aristotelici arabizzanti» e «nuovi aristotelici, devoti alla natura».[497] Proponendo questa lettura, lo studioso intendeva enfatizzare la differenza di età dimostrata dai tre personaggi e su questo tema sarà, infatti, opportuno tornare ancora; egli tuttavia non coglieva un aspetto sul quale invece richiama l'attenzione Nardi: l'idea che nel dipinto si veda rappresentato un momento di conciliazione:

> Nel ritrarre il giovane Copernico a fianco di Tolomeo e di Albategni, il Giorgione, dicevo, mostra d'aver capito molto bene il pensiero di quel giovane. Poiché la rivoluzione copernicana, che con puerile semplicismo si suol da taluni contrapporre al sistema tolemaico, in realtà muove dalla discussione di alcuni dati forniti da Tolomeo e di quelli aggiunti da Albategni, che l'astronomo polacco correggeva e

[497] FERRIGUTO, 1922, p. 170; *Id.*, 1933, p. 213; *Id.*, 1956.

completava, proprio in quegli anni, a Bologna, a Roma, e a Padova, con nuove e più esatte osservazioni fatte da lui.

Nardi, *Saggi sulla cultura veneta* [...], 1971, p. 119.

Sarà opportuno ricordarsi di queste osservazioni, che non sembrano aver ricevuto la dovuta attenzione da parte della critica successiva. La stessa cosa credo si possa dire della lettura offerta sin dal 1969 da Edgar Wind, il quale in alcuni passaggi metteva in luce degli aspetti finora trascurati: ad esempio, il ruolo della roccia, da non sottovalutare in relazione al significato generale dell'opera «for it is against that formidable mountain – cave that the philosophical ambition of the three sages is to be seen and judged»; ma anche il gesto dell'uomo con il turbante, il quale appoggia in modo deciso il pollice destro contro il nodo della cintura, alludendo al significato di «*nodus et copula mundi*» di cui parla anche Ficino nella *Theologia Platonica*. Tale gesto consentirebbe di fare riferimento ad un concetto espresso assai bene dai pensatori persiani, sul quale richiama l'attenzione anche Pico nel *De hominis dignitate*: il ruolo dell'uomo quale elemento che tiene unito il mondo, che collega il cielo e la terra. Questo personaggio dall'aria autorevole e meditativa, contraddistinto dalle vesti più ricche e colorate, potrebbe essere, agli occhi di Wind, un *magus*, ovvero un saggio caldeo: una dottrina caldea, attribuita a Zoroastro, era realmente circolata fra i Platonici del Rinascimento, che la consideravano il fondamento ancestrale della propria dottrina. Ne parla, ancora una volta Pico della Mirandola, spiegando che essa rivelava il concetto di una triplice abitazione dell'anima («*triplex anime habitaculum*»): celeste, spirituale e terrena; ciascuna di esse corrispondendo ad un tipo particolare di uomo, distinto dagli altri per il suo aspetto e in particolare per i suoi abiti.

In Giorgione the three characters appear defined as priest ('celestial'), sage ('spiritual'), and artisan ('earthly'), with the sage or *magus* in the central position because he unites the other two: 'and as the farmer weds elms to vines even so does the *magus* wed earth to heaven'. A concord of nations was also probably intended: the priest Egyptian, the artisan Greek, and both in unison with the Caldean.

Wind, *Giorgione's* Tempesta [...],1969, p. 26.

Sia Nardi che Wind sottolineano, dunque, la forte presenza di un elemento conciliatore, capace di tenere assieme, al di là dei possibili riconoscimenti, questi personaggi caratterizzati così puntualmente da elementi (le vesti, l'età, la collocazione nello spazio) che intendono chiaramente alludere a tre ruoli diversi eppure legati da un

nesso comune. Mi sembra che questo aspetto, fondamentale per la comprensione del quadro, non sia tenuto in considerazione, neppure di recente, allorché in occasione della mostra organizzata tra Vienna e Washington nel 2006 veniva annunciata, non senza enfasi propagandistica, la decifrazione definitiva del significato del quadro ad opera di Karin Zeleny, filologa viennese. La vicenda merita di essere ricordata, al di là della stupefacente attenzione ottenuta, perché ha suscitato la reazione di un altro studioso Arnulf Häfele, il quale proprio in questi mesi ha pubblicato un volume interamente dedicato ai *Tre filosofi*, in cui affronta puntualmente le tesi di Zeleny, smentendole clamorosamente e aggiungendo anche qualche suggerimento interessante. Mi sembra utile riassumere in questa sede i termini della questione, pur ricorrendo ad una necessaria operazione di sintesi, peraltro non semplice vista la quantità di argomentazioni chiamate in causa, con esiti che talvolta, francamente, sfiorano il grottesco.

Punto di partenza delle argomentazioni di Zeleny è la segnalazione di un'opera dell'umanista Polidoro Virgilio, il *De rerum inventoribus*, sorta di enciclopedia dedicata agli inventori, i cui primi tre libri vengono stampati a Venezia nel 1499. Sorprende che la studiosa non faccia alcun riferimento all'articolo, molto circostanziato, di Brian Copenhaver e neppure alla biografia di Polidoro pubblicata da Denys Hay nel 1952. Paolo Giovio dedicò uno dei suoi elogi a questo umanista, nato e formatosi ad Urbino ma presto trasferitosi in Inghilterra, dopo la pubblicazione delle sue due prime opere: nel 1498 il *Proverbiorum Libellus*, nelle edizioni più tarde indicato con il titolo *Adagiorum Liber*, e l'anno successivo, per l'appunto, il *De rerum inventoribus*, modellato sull'antico genere dell'eurematologia.

Zeleny si interessa a questo scritto in quanto qui si ricordano, nel ruolo di fondatori della filosofia occidentale, Pitagora e i suoi due maestri, ovvero Talete e Ferecide; forse suggestionata da precedenti proposte che intendevano riconoscere, sulla base di diverse argomentazioni, il giovane Pitagora in uno dei *Tre filosofi* dipinti da Giorgione, la studiosa si convince di poter identificare tutti e tre i personaggi seguendo l'indicazione di Polidoro. Il vecchio barbuto assumerebbe, così, l'identità di Talete, nel Rinascimento associato ad un'origine fenicia e quindi rappresentato nelle

vesti di ebreo.[498] Di grande importanza per il suo riconoscimento risulterebbero le indicazione riportate sulla pergamena esibita nella mano sinistra: anzitutto i numeri 5, 4 e 3, corrispondenti alla formula base del teorema del triangolo rettangolo, oggi universalmente noto come teorema di Pitagora, ma, secondo la testimonianza di Diogene Laerzio, inizialmente ritenuto invenzione di Talete; poi la parola «eclisi» (così interpretata seguendo la lettura suggerita da Rosella Lauber), che alluderebbe a Talete quale primo astronomo a dedicarsi allo studio di questo fenomeno; infine, i quattro punti riportati nell'angolo in alto a destra, espressione, come accade nel Talmud, del tetragramma che simboleggia il nome ebraico di Dio e in quanto tali riferibili al tetraktis di Pitagora, simbolo sacro al quale appartengono i quattro elementi, le quattro età della vita, le quattro direzioni del cielo, le quattro virtù e le quattro stagioni (rispecchiate, queste, nella vegetazione del dipinto).

L'uomo con il turbante sarebbe invece Ferecide, nativo dell'isola egea di Siros e perciò spesso soprannominato «syrios», attributo frainteso e riportato dalle fonti (ad esempio da Eusebio) come indicazione di un'origine siriana; Giorgione avrebbe perciò dipinto questo personaggio con l'aspetto di un musulmano (l'errore non fu infatti chiarito prima del 1516). Zeleny ammette che non si hanno molte notizie su Ferecide, ricordato unicamente per il suo ruolo di maestro di Pitagora e per aver composto un'opera dettagliata sull'origine del mondo e sulle leggende degli Dei antichi; egli non ricevette mai la qualifica di astronomo o di matematico, pertanto anche nel dipinto non è ornato di alcun attributo che lo colleghi all'esercizio di queste discipline.

L'uomo più giovane, seduto, con lo sguardo verso la caverna, sarebbe infine Pitagora, l'allievo, come suggerito da alcuni indizi: anzitutto la veste bianca, che secondo le fonti (Diogene Laerzio e Porfirio) era solito indossare; in secondo luogo la peculiare postura del suo corpo, che allude alla forma di un triangolo rettangolo, i cui lati, addirittura, confermerebbero nelle misure l'applicazione del teorema di Pitagora (anche il braccio, secondo Zeleny, sarebbe piegato in modo da formare un angolo retto). Per eliminare eventuali dubbi sulla sua identificazione, la studiosa cita, come

[498] L'idea di un origine fenicia di Talete trae origine dal mondo tardoantico: fu Diogene Laerzio a renderla celebre nelle *Vite*, stampate a Venezia nel 1475 nella traduzione latina approntata da Ambrogio Traversari, ma fu ripresa anche da Eusebio nella *Preparatio Evangelica*.

confronto risolutivo, il gruppo di tre filosofi collocato in basso all'estrema sinistra nell'affresco con la *Scuola di Atene* di Raffaello: la figura centrale, che indossa una camicia colorata (rosa!) con sopraveste bianca ed è intenta a scrivere, sarebbe con certezza Pitagora, come proverebbe il grafico riportato nella piccola lavagna che gli sta di fronte, ove si vede rappresentata la suddivisione tipicamente pitagorica dell'ottava e, nella parte inferiore, il *tetraktys*. Dietro a lui, come nel dipinto di Giorgione, compaiono due uomini: uno vestito di giallo e l'altro con il turbante; anch'essi sarebbero, dunque, identificabili rispettivamente come Talete e Ferecide. Quest'ultimo, infatti, presenterebbe un aspetto poco salubre: secondo Zeleny ciò alluderebbe alla brutta malattia che colpì il filosofo nella fase finale della sua vita; anzi questo episodio potrebbe anche spiegare il gesto che lo qualifica nel quadro di Giorgione. Ferecide, infatti, sarebbe morto divorato dai pidocchi; infilando il dito in uno spiraglio della veste egli avrebbe cercato di mostrare ai suoi seguaci una porzione di epidermide affinché potessero valutare lo stato di avanzamento della malattia.

Confesso che una simile lettura mi sembra mortificare oltremodo la poesia e la bellezza di questo dipinto. Concludo riferendo che la studiosa ritiene, sulla base di questa articolata ricostruzione, di poter indicare anche il luogo in cui è ambientata la scena: poiché Pitagora nell'antichità era stato considerato figlio di Apollo e nel luogo in cui visse, Mileto, si trovava una montagna al vertice della quale sorgeva l'Oracolo di Apollo Didimo, la caverna raffigurata da Giorgione potrebbe alludere a questo luogo di culto.

Nel suo volume *Giorgiones Himmel*, Arnul Häfele evidenzia facilmente l'inconsistenza delle tesi di Karin Zeleny, non mancando di stigmatizzare l'enfasi con cui il museo e molti altri addetti ai lavori hanno annunciato lo svelamento di un inesistente «Giorgiones Code». Lo studioso critica soprattutto il presupposto di fornire un'interpretazione che intenda da un lato offrire un'identificazione puntuale dei singoli personaggi, dall'altro alludere, in termini più generali, ad una questione complessa e delicata come quella del dialogo tra le tre principali religioni monoteiste: ebraismo, islamismo e antico paganesimo. Zeleny ammette di voler tentare proprio questa conciliazione, citando, quale fonte di riferimento lo scritto cabalistico dell'umanista tedesco Johannes Reuchlin, il *De verbo mirifico*, pubblicato nel 1494, nel quale

compaiono, appunto, come interlocutori un giudeo, un pagano e un cristiano. Tuttavia, è proprio in questo tentativo di lettura attraverso un dialogo delle religioni che emergono le contraddizioni più pesanti: le identificazioni con Ferecide di Sito e Talete di Mileto in relazione ad un musulmano e ad un giudeo appaiono, infatti, secondo Häfele, del tutto anacronistiche e inverosimili.

Lo studioso, naturalmente, non si limita a discutere le proposte di Zeleny, ma espone una propria lettura del quadro che, a dire il vero, risulta anch'essa alquanto complicata e, nel complesso, un po' deludente; tuttavia, alcuni spunti di riflessione meritano di essere segnalati. L'aspetto più interessante della sua analisi consiste, infatti, nella proposta di riconoscere l'uomo con il turbante in un filosofo arabo, da indentificarsi non in Averroè, come già era stato suggerito, ma in Avicenna. Nella Venezia del Rinascimento, afferma Häfele, la sua personalità e i suoi scritti erano ben noti: ai tempi di Giorgione erano già diffuse molteplici edizioni delle sue opere, ma continuavano ad apparirne di nuove, come dimostra l'uscita nel 1507, vicino all'esecuzione del dipinto, di una traduzione del *Canone* ad opera di Gerardo da Cremona. Avicenna sarebbe dunque rappresentato nel quadro quale grande filosofo e scienziato del mondo islamico, accanto ad Aristotele, riconosciuto nel giovane seduto, e a Gerberto di Aurillac, poi divenuto papa Silvestro II. Nei *Tre filosofi*, dunque, Giorgione, su richiesta di un colto committente, avrebbe voluto raffigurare le maggiori personalità dell'astronomia e della cosmologia. Aristotele, infatti, era famoso per aver sviluppato una propria teoria sulle comete, ritenuta valida per quasi due millenni; in tal senso egli sta contemplando la luce nella parte superiore della caverna, riflesso di una cometa. Gerberto, invece, vissuto intorno all'anno 1000, viene chiamato in causa per il merito di aver introdotto l'astrolabio in Occidente che, non a caso, si trova raffigurato nella pergamena mostrata dal vecchio. Più complesso è il ruolo del filosofo arabo, non così facilmente collegabile alla celebrità negli studi astronomici. Avicenna, infatti, è noto sin dal Medioevo soprattutto come medico e scienziato, in virtù della sua redazione del *Canone*; tuttavia, come spiega Häfele appoggiandosi agli studi di Sleim Ammar, una parte dell'opera di Ibn Sina era consacrata all'astronomia. Quasi tutto è andato perduto, ma alcuni contenuti si possono ricostruire attraverso i libri di Al – Birûni, scienziato persiano vissuto a cavallo tra X e XI secolo: questi ricorda il metodo

radicalmente nuovo introdotto da Avicenna per calcolare la differenza di longitudine tra due luoghi, attraverso un sistema di formule matematiche fondato sullo studio della posizione della luna e sull'ausilio di alcune tavole ove sono riportate le longitudini note. Ibn Sina utilizzò questo procedimento a Djorjân tra 1012 e 1014; solo cinque secoli più tardi l'astronomo Johannes Werber (1468 – 1528) lo avrebbe riscoperto. Avicenna, inoltre, il 24 maggio 1032 avrebbe osservato a occhio nudo e descritto un fenomeno assai raro: il passaggio di Venere davanti al Sole; per lungo tempo si è creduto che questa esperienza fosse stata provata per la prima volta dall'astronomo inglese Jeremiah Horroks (1617 – 1641), ma vero fautore ne fu Avicenna, sei secoli prima.[499]

Quali sono, però, gli elementi che consentono a Häfele di riconoscere il filosofo arabo come Avicenna? Si consideri anzitutto che per lo studioso la riposta sembra essere alquanto ovvia, una volta individuato il legame con gli studi astronomici. Grande attenzione viene, giustamente, prestata agli studi di Marie Thérèse D'Alverny, la quale ha condotto un fondamentale lavoro di identificazione e catalogazione dei manoscritti avicenniani nelle biblioteche italiane, sottolineando l'entità della fama del filosofo arabo nel Medioevo, ma anche attorno all'anno 1500, proprio tra Padova e Venezia, grazie alle iniziative di due arabisti d'eccezione, entrambi studenti a Padova, Gerolamo Ramusio e Andrea Alpago.[500] Al di là della necessità di indirizzarsi verso una personalità di tale statura, vi sarebbero degli ulteriori elementi a vantaggio di un'identificazione con Avicenna: ad esempio la particolare decorazione che impreziosisce il collo della veste, riferibile ad una provenienza islamica in quanto di tipologia simile ai triplici amuleti che i pellegrini portavano con sé di ritorno dal loro viaggio alla Mecca. Di un certo interesse, anche se sopravvalutata dagli studiosi, sarebbe la posa del personaggio, ovvero quel gesto di infilare il pollice nella cintura: esso sarebbe riconducibile, secondo il punto di vista di Häfele, ad un atteggiamento naturale e rilassato che curiosamente sembra contraddistinguere molte raffigurazioni di islamici; lo si ritrova in uno degli ambasciatori persiani che compaiono nel telero di Gabriele Caliari presso Palazzo dei Dogi e anche in alcune miniature persiane. Di gran

[499] HÄFELE, 2013, p. 169 (nota 13); AMMAR, 1992, pp. 120 – 122 (non sono riuscita a consultare questo volume pertanto mi rimetto alle indicazioni riportate da Häfele).
[500] Häfele rimanda ad una studiosa che si è molto occupata di Avicenna: cfr. D'ALVERNY, 1966.

lunga più importanti risulterebbero i segni riportati sull'orlo della veste: come nel caso dell'illustrazione di Stefano della Bella che accompagna l'edizione fiorentina del *Dialogo dei massimi sistemi* di Galileo (già citata da Nardi), potrebbe trattarsi di un'iscrizione che riporta il nome del filosofo, come sembrerebbe dimostrare la possibilità, onestamente difficilmente verificabile, di riconoscervi almeno le lettere A, V, C e N.[501]

La segnalazione del grande protagonismo di Avicenna nella cultura veneziana di primo Cinquecento costituisce senza dubbio il tratto più interessante e suggestivo dell'interpretazione suggerita da Häfele, che nel complesso, tuttavia, appare viziata da un problema di fondo, rilevabile anche nella proposta di Zeleny. Entrambi gli studiosi, a mio avviso, non sembrano cogliere il senso straordinario di armonia, di conciliazione, che si percepisce nel dipinto: prestano cioè grande attenzione alla separazione tra i due personaggi sulla sinistra, rappresentati in piedi, e il giovane seduto, al punto che Häfele, seguendo una riflessione di Gabriele Helke, afferma che questo trio è «illusorio» e ad una più attenta osservazione il quadro risulta nettamente distinto in due parti. Anche le radiografie segnalerebbero la volontà da parte del pittore di esprimere una rigida separazione: sulla testa del giovane era infatti inizialmente previsto, come per gli altri due filosofi, un copricapo, che nella stesura definitiva sarebbe stato eliminato per accentuare lo scarto con le altre due figure. Personalmente, ritengo invece che il dipinto, pur dotando di una differente caratterizzazione i tre personaggi che peraltro allude anzitutto al tema delle tre età, intenda far emergere anche un legame profondo, che non può essere semplicemente individuato in un comune interesse disciplinare o in un rapporto di alunnato. In queste letture manca, al di là delle singole identificazioni, la percezione del significato complessivo del quadro, che deve essere ricondotta, io credo, ad una questione non banale di natura filosofica.

Si ritorni, per un momento, a considerare l'interpretazione di Wind, in particolare il rilievo riconosciuto alle età e ai diversi indumenti che contraddistinguono i tre personaggi; si è detto che queste caratterizzazioni dovrebbero essere interpretate

[501] Lo studioso non esclude che questa iscrizione possa essere stata aggiunta anche in un secondo momento (magari nel corso dei ritocchi apportati da Sebastiano); un'indicazione così didascalica non sembra infatti essere nelle corde di Giorgione.

in riferimento ad un oracolo caldeo che dava la triplice abitazione dell'anima. Se nel giovane seduto, con una squadra e un compasso nella mano, si può scorgere un riferimento alla dimensione terrestre, giacché attraverso quegli strumenti egli sembra intenzionato a studiare, a misurare, il mondo sensibile che lo circonda, nel vecchio barbuto, anch'egli dotato di un compasso, sembra invece di scorgere un interesse indirizzato alla sfera celeste, come dimostrano i numeri e le iscrizioni riportate sulla pergamena. Allora, come giustamente suggerisce Wind, la figura dell'uomo col turbante, non a caso inserita in mezzo alle altre due, deve davvero essere letta come elemento mediatore, come punto di incontro tra le due dimensioni, altrimenti nettamente separate tra loro. In tal senso è dunque opportuno valorizzare il gesto della mano appesa al nodo della cintura: ed è anzi di grande interesse l'interpretazione che ne dà lo studioso quale «nodus et copula mundi» che tiene uniti i due estremi.

Su questi elementi richiama da molto tempo l'attenzione Alessandro Ballarin, sin dalle lezioni dell'anno accademico 1981 – 1982, presso l'Università di Padova[502]: invitando gli studenti a rivolgere lo sguardo verso quel giovane tutto proiettato nella contemplazione della natura, fino al punto di voltare quasi le spalle all'osservatore, egli suggeriva di identificarlo come un aristotelico, da leggersi in contrapposizione con il vecchio barbuto e vestito di un abito sacerdotale, il quale avrebbe invece potuto rappresentare il pensiero teologico cristiano, la verità rivelata da Dio ai profeti, a confronto, appunto, con la verità naturale. La raggiera di luce che nella prima stesura ornava il capo dell'uomo più anziano confermerebbe tale riferimento, così come la pergamena recante i simboli celesti, giacché il cielo è un attributo della teologia. Se questi sono gli estremi, qual' è allora il significato dell'arabo, sul quale si è tanto insistito? La necessità di riconoscergli un ruolo di mediatore e la chiara percezione del dialogo che intercorre con il pensiero teologico indeboliscono l'ipotesi, in diverse occasioni avanzata dalla critica, di identificarlo in Averroè. Si consideri che Ballarin

[502] Appunti delle lezioni raccolti e ordinati da Paola Munarini e oggi disponibili sotto forma di dispensa: cfr. BALLARIN, 1981 – 1982. Le ricerche di Ballarin sul dipinto di Vienna sarebbero dovute confluire in un saggio da affiancarsi a quello apparso nel 1983 nella *Storia dell'arte italiana* edita da Einaudi. Lo studioso, tuttavia, ha avuto modo di comunicarne pubblicamente il contenuto durante il convegno che si è svolto a Castelfranco il 13 marzo del 2010, in concomitanza con le celebrazioni per il cinquecentenario della morte di Giorgione (gli atti sono in corso di stampa). Il saggio dovrebbe comparire in una prossima pubblicazione su *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*.

illustra il dipinto «come una sorta di splendida educazione dell'anima, da costruirsi attraverso le tappe della vita», tanto da poter immaginare, come proponeva Nardi, che rispecchi le aspettative e i pensieri di un giovane appena apertosi alla vita degli studi, presumibilmente degli studi padovani. Il quadro è fortemente legato, dunque, al tipo di esplorazione del mondo espressa dalla filosofia aristotelica, rappresentata dal personaggio che tiene gli strumenti del sapere scientifico in mano: bisogna osservare, tuttavia, che questi si trova in corrispondenza di tronchi e rami secchi, come se il tipo di esperienza da lui vissuta non fosse sufficiente a garantire la crescita spirituale dell'anima; diventa allora necessario un momento di mediazione, resa possibile dall'uomo con il turbante, ovvero dalla filosofia araba, che impedisce di restare confinati alla dimensione del dato naturale consentendo l'approdo alla realtà più elevata. La vegetazione brulla e spoglia si trasforma così in una macchia folta di verde.

Chi è allora il filosofo arabo in questa interpretazione di Ballarin? In virtù di quanto detto sinora sul significato del quadro, questi non può che essere Avicenna, ma non l'Avicenna astronomo di cui parlerà Häfele: qui ad essere chiamato in causa è il filosofo che promuove una concezione spirituale dell'uomo, raccontata attraverso l'allegoria dell'uomo volante, ovvero attraverso l'idea che l'anima non abbia bisogno del corpo per conoscere se stessa, ma possa comprendersi come esistente al di fuori di ogni percezione sensibile attraverso un'intuizione diretta e immediata. Questa posizione conduce, infatti, al cuore del problema che deve essere tenuto presente per capire la peculiarità del dipinto di Giorgione: la dimostrazione filosofica del destino mortale o immortale dell'anima, oggetto di una controversia violentissima che avrebbe coinvolto i maggiori centri dell'aristotelismo, Padova e Bologna. Solo alla luce di questo dibattito, il ruolo della filosofia araba, e in particolare di Avicenna, che aveva anche tentato di legare la fede al Corano (idea radicalmente rifiutata da Averroè), può fungere da elemento di mediazione tra i valori dell'aristotelismo e quelli della filosofia cristiana. Il quadro, dunque, da un lato presuppone l'Aristotele universitario fisicista, ma dall'altro segnala l'insoddisfazione sorta nello studio filosofico padovano nei confronti dell'insegnamento averroistico.

Per Avicenna l'anima non rappresenta la forma sostanziale di un corpo, come in Aristotele; il rapporto dell'anima con il corpo è del tutto accidentale, provvisorio. In

questo si percepisce chiaramente l'eredità di Platone. La rinascita di Avicenna in questi anni è, infatti, legata a doppio filo con la grande importanza che il pensiero neoplatonico sta acquisendo dentro e fuori le aule universitarie. Anche la presenza della caverna deve essere intesa in questo senso, come un'allusione al celebre mito: essa intende mettere in guardia dall'illusorietà delle conoscenza sensibili, prospettando la percezione di qualcosa di indistinto che si trova al di sotto di quel mistero, ma non risulta ancora pienamente afferrabile. L'elemento neoplatonico, più volte messo in relazione con le tematiche affrontate da Giorgione, viene dunque puntualmente richiamato nel dipinto di Vienna, che lo mostra combinato con un problema di natura filosofica affatto estraneo alle questioni dibattute nella Compagnia degli Amici. Conviene a tal proposito ricordare alcuni fatti: nel 1502, a Roma, accompagnato da Pietro Bembo, Vincenzo Quirini avrebbe discusso le sue *Conclusiones* accademiche, che immediato clamore avrebbero suscitato negli ambienti intellettuali del tempo; Girolamo Avanzi, a solo un mese di distanza da quell'avvenimento, avrebbe salutato Quirini come il conciliatore dei dogmi peripatetici e accademici. Gli ultimi 31 capitoli di quelle tesi erano dedicati all'anima e intendevano, per l'appunto, offrire una pacifica risoluzione delle controversie emerse a seguito delle interpretazioni offerte dal commentatore Alessandro di Afrodisia, il cui trattato *De anima* era stato tradotto da Girolamo Donato nel 1495. In quelle tesi Quirini espone anzitutto la sua idea sulla natura mediana dell'anima razionale: in quanto sostanza che fa parte della materia essa è oggetto di studio da parte del filosofo naturale, ma in quanto principio di intellezione essa si trova anche separata dalla materia e dunque può essere considerata dal metafisico. Proclamando la legittimità di una duplice considerazione dell'anima razionale, egli si dimostra vicino al dualismo psicologico di Avicenna e al momento in cui la speculazione filosofica tenta la sintesi della dottrina aristotelica dell'anima come forma del corpo e dell'idea platonico–agostiniana di anima come sostanza indipendente dal corpo e suo motore soltanto; sintesi che il quadro di Giorgione rappresenta magnificamente, rispondendo con un messaggio di altissima poesia ad una delle vicende più controverse per chi in quegli anni si affacciasse allo studio della filosofia.[503]

[503] Le *Conclusiones* di Quirini, uscite a stampa nel 1502 in una tiratura di pochissimi esemplari, sono state studiate dal professor Ballarin, il quale da tempo ha rivolto la sua attenzione a questa e ad altre figure

Verrebbe dunque da chiedersi in che modo gli interessi del committente potessero avvicinarsi a queste tematiche. Si sentirebbe cioè l'esigenza di interrogarsi più a fondo sulla cultura di un personaggio come Taddeo Contarini, che volle appropriarsi di questo dipinto, anzi con tutta probabilità richiederne in prima persona l'esecuzione,[504] e, dunque, doveva essere in grado di riconoscerne il valore e il significato. La questione, come è facile intuire, porta a toccare un problema assai complesso e dibattuto, quello del profilo culturale degli estimatori di Giorgione: le poche informazioni a disposizione non consentono, infatti, di precisare quale fosse il loro livello di coinvolgimento nei confronti delle suggestioni filosofiche e letterarie chiamate in causa dalle opere del pittore. Su questo punto si è espresso Salvatore Settis, al quale, peraltro, si deve la sicura identificazione del Taddeo Contarini menzionato da Michiel:[505] invitando a riflettere sul significato della parola «committente», da distinguersi rispetto al concetto di «mecenate», che rappresenta uno stadio successivo, potremmo dire più evoluto, nel rapporto con l'artista, lo studioso sottolinea anzitutto che sarebbe necessario trasformare la «nuda anagrafe» di questi personaggi in un bilancio più corposo e meditato del loro sapere, in una valutazione capace di prendere in considerazione l'intenzione affidata al tramite del quadro. È chiaro che questa operazione non è così semplice nel caso di Giorgione, ma vi sono dei dati che rivelano qualcosa di utile se letti in questa prospettiva, come credo dimostri assai bene il caso di Contarini.

---

della cultura veneziana del tempo di Giorgione, analizzandone con grande acribia il pensiero intellettuale; tra i personaggi di maggior interesse emerge Gasparo Contarini, il cui «aristotelismo avicennizzante» era già stato segnalato da Carlo Giacon nel 1960: cfr. QUERINI, 1502; GIACON, 1960. I saggi che raccolgono queste riflessioni saranno pubblicati nel volume dedicato a Giorgione, di prossima uscita.

[504] Non tutti sono d'accordo su questo punto. È pur vero, però, come ha sottolineato Settis, che la celebre lettera di Taddeo Albano a Isabella d'Este, inviata da Venezia il 7 novembre 1510, sembra alludere a Taddeo Contarini e Vittore Beccaro come a due committenti della *Notte*, giacché dichiara che non volevano separarsene per nessun prezzo e che l'avevano «fatte fare per volerle godere per loro»: cfr. SETTIS, 1981, p. 385.

[505] SETTIS, 1978; un'ulteriore conferma è giunta grazie alle ricerche di Jaynie Anderson, che ha pubblicato l'inventario dei beni di Dario Contarini, figlio di Taddeo di Nicolò, redatto tra il 12 e il 23 novembre del 1556, ove si rintracciano il *Ritrovamento di Paride* (oggi perduto), l'*Inferno con Enea e Anchise* e, presumibilmente, i *Tre filosofi* (la descrizione in questo caso è un po' generica: «un altro quadro grandeto de tella soazado di nogara con tre figuri sopra», ma avvalorata dalla presenza degli altri due dipinti, un tempo di proprietà del padre, che risultano ben riconoscibili): cfr. ANDERSON, 1996, p. 149; LAUBER, 2008, p. 263.

Nato nel 1466 da Niccolò di Andrea e Dolfinella Malipiero, Taddeo è presentato in *Balla d'oro* il 15 novembre del 1484.[506] Non privo di significato appare il suo matrimonio nel 1495 con Marietta Vendramin, sorella del Gabriele che possedeva la *Tempesta* e che rappresenta un caso assai ben documentato di colto collezionista e committente, legato per di più ad un culto per l'antico. Dai documenti si capisce chiaramente che i rapporti con Vendramin non sono limitati ad un semplice legame di parentela, ma segnalano l'esistenza di un consolidato rapporto di fiducia fondato sulla gestione comune degli interessi economici e del patrimonio immobiliare: dalla condizione di decima presentata da Federico Vendramin risulta infatti che Taddeo abitasse in una casa di loro proprietà a Santa Fosca e che di tanto in tanto «per andar a solazo» fosse anche ospitato in un'altra residenza di famiglia presso Santa Eufemia.[507]

Sanudo segnala Taddeo Contarini tra i patrizi più ricchi di possedimenti terrieri (concentrati soprattutto nelle zone del Padovano e del Veronese), delineandone un ritratto, per la verità, assai poco lusinghiero: «potente finanziere, uomo raffinato, ma senza scrupoli, registrato nel 1527 "a eterna memoria" fra gli opportunisti politici».[508] Nel 1519 Taddeo era, in effetti, rimasto coinvolto in un processo per contrabbando, bandito in seguito al rinvenimento e al sequestro di due barche carice di panni d'oro e di seta di grande valore. Esercitò, inoltre, un'attività alquanto aggressiva anche nel mercato del frumento e della carne, tanto che nel 1526 la sua politica monopolistica sulle «becharie» avrebbe contribuito a scatenare una sollevazione popolare; sono tratti che evidenziano vicinanze alquanto suggestive, anche se di natura prettamente affaristica, con un altro committente di Giorgione, «Vittore Becharo», sul quale, purtroppo, non si hanno notizie, a parte la celebre menzione nella lettera di Taddeo Albano a Isabella d'Este. Sono noti gli incarichi che Taddeo ebbe modo di ricoprire per la Repubblica: fu del Pregadi nel 1510 e più volte provveditore alle biade tra 1515 e

[506] Per queste notizie di carattere documentario si rimanda al regesto curato da Donata Battilotti: cfr. BATTILLOTTI, FRANCO, 1978, pp. 58 – 61.
[507] «In Santa Foscha una caxa da stazio in la qual sta messer Tadio Contarini per lui fabrichada, paga de fito cum el mezado de soto in tuto ducati setanta»; « una caxeta la qual tien messer Tadio Contarini nostro cugnado per andar a solazo né da lui havemo havuto cosa alguna »: cfr. BATTILLOTTI, FRANCO, 1978, p. 60; ANDERSON, 1996, pp. 148, 353 (nota 49)
[508] LAUBER, 2008, p. 263.

1520. Parente e grande elettore del doge Andrea Gritti,[509] morì l'11 ottobre del 1540, apparentemente senza lasciare testamento; si fece seppellire nella chiesa francescana di Santa Maria dei Miracoli, davanti all'altare da lui fatto costruire, dove si trovava un dipinto con *San Girolamo*.[510]

Vi sono dunque chiare attestazioni della sua fervente attività di mercante, dei suoi incarichi pubblici per la Serenissima, che lo costrinse in diverse occasioni a prestiti forzati di denaro, nonché, a mio avviso, della sua familiarità con la commissione di opere d'arte (il caso della lettera di Taddeo Albano e degli interventi in Santa Maria dei Miracoli). Assai più ardui da cogliere sono i tratti che potrebbero comporre il suo profilo culturale, giacché nulla sappiamo della sua formazione. Qualcosa sembra emergere, di riflesso, da vicende legate ad una parte della sua prole: celebre è la vicenda che vede protagonista nel 1517 il figlio Girolamo, reo di aver trattenuto un codice di Omero preso in prestito nella libreria ducale per così lungo tempo, da aver indotto il bibliotecario Andrea Navagero ad accusare Marco Musuro, curatore di testi greci per Aldo Manuzio, di una sottrazione indebita; ingiustamente accusato Musuro comunica di ricordarsi assai bene che il codice è ancora in possesso di Girolamo Contarini, con il quale evidentemente era entrato in contatto. Un episodio simile, avvenuto a distanza di parecchi anni, suscita le proteste di un altro bibliotecario, Pietro Bembo, costretto a sollecitare la restituzione di un prezioso codice miniato di Tolomeo; il solerte Bembo non esiterà a richiedere per iscritto l'intervento di Giovanni Battista Ramusio, segretario del Consiglio dei Dieci, affinché si recasse in casa Contarini con la cedola del prestito e ne pretendesse l'immediata riconsegna. Doveva essere proprio un brutto vizio quello di Girolamo, che evidentemente ne aveva sancito la pessima fama presso tutte le biblioteche della città: l'1 agosto 1524 Taddeo era entrato nella Libreria di San Marco, prendendo a prestito testi di Appiano, Galeno e Filone Ebreo. Secondo Piermario Vescovo sarebbe credibile supporre che Taddeo stesse compiendo queste operazioni in vece del figlio, forse in difficoltà dopo la mancata restituzione dell'Omero;

---

[509] SANUDO, [ed. 1879 – 1902], vol. XXXIV, col. 159.
[510] La notizia si evince dal testamento del figlio Dario, datato 24 agosto 1556: cfr. BATTILOTTI, 1978, p. 61.

ma non si vedono ragioni per non pensare che Taddeo quei libri li stesse prendendo per sé, visto che in seguito il figlio continuerà a far adirare i bibliotecari.[511]

Altri episodi sembrano confermare che i membri di questa famiglia coltivassero una cultura umanistica, forse non di prim'ordine ma neppure banale se contemplava la conoscenza del greco. Nell'inventario dei beni di Dario, che ha ereditato i dipinti del padre, si trovano registrati «nelle altre do case libri diversi de humanita, et filosofia de grandi, et de piccoli, stampadi, et scritti a penna»: credo non si possa escludere, nonostante nessuno lo abbia esplicitamente affermato, che questi volumi, come i dipinti, possano essere precedentemente appartenuti a Taddeo. La filosofia, del resto, sembra essere il primario interesse di un altro suo figlio, Pier Francesco, segnalato dal Barbaro come «censor, scrittor, celebre filosofo»;[512] su questo personaggio fortunatamente abbiamo un profilo nel *Dizionario biografico*, che ne mette in luce assai bene la statura intellettuale, non mancando di fare riferimento alla figura del padre, ritenuta di un certo spessore per la straordinaria ricchezza che ne faceva uno dei maggiori mercanti del tempo, ma soprattutto per la genuina passione verso la cultura e la pittura in primo luogo.[513] L'essersi formato in un ambiente così sensibile ai valori culturali avrebbe profondamente influito, secondo Derosas, sul carattere e le inclinazione del giovane Pier Francesco, alquanto restio ad impegnarsi nella vita pubblica e nella mercatura, in quanto incline piuttosto allo studio. Nel 1520 veniva presentato agli Avogadori per l'estrazione in Balla d'oro, ma da questo momento in poi il suo nome non sembra essere più reperibile nei registri pubblici. Lo si incontra invece a Padova, dove è probabile che Pier Francesco sia rimasto per un periodo prolungato nel quinto decennio del secolo: secondo una testimonianza di Bernardo Navagero, egli partecipava assiduamente alle riunioni filosofiche del gruppo di aristotelici che faceva capo a Sperone Speroni, composto, tra gli altri, dallo stesso Navagero, Daniele Barbaro e Domenico Morosini. Dell'unica opera che gli è stata attribuita, un commentario sulla *Fisica* di Aristotele,[514] si sono tristemente perdute le tracce: nel 1662 Pietro Angelo

[511] VESCOVO, 2000, p. 116. La notizia dei prestiti era stata precedentemente segnalata da Settis, che la trae da un articolo di Coggiola del 1908, e riportata da Battilotti: cfr. SETTIS, 1978, p. 141; BATTILOTTI, FRANCO, 1978, p. 60.
[512] BARBARO, ms. Cicogna, 2498 – 2504, vol: CON, ff. 311, 313.
[513] DEROSAS, 1983.
[514] Menzionato da Jaynie Anderson: cfr. ANDERSON, 1996, p. 148.

Zeno sosteneva che l'opera fosse stata pubblicata, ma Agostino Valier, invece, riferiva che pur avendo scritto molto Contarini non era riuscito a dare alle stampe alcunché. Questa lacuna rende difficile la ricostruzione del suo itinerario culturale e spirituale: le uniche fonti in tal senso sono l'orazione funebre composta per lui da Pietro Basadonna e le testimonianze di Valier, viziate, secondo Derosas, da intenti agiografici. Si vedono emergere, tuttavia, alcuni tratti interessanti: ad esempio la predilezione per le scienze fisiche e naturali, la matematica, l'astronomia, la musica, l'architettura, la botanica e la medicina; oppure l'interesse per le lingue, contemporanee e classiche. Sul piano filosofico, inoltre, Pier Francesco propendeva per una conciliazione tra Aristotele e Platone, sulla scorta di un atteggiamento che si stava progressivamente diffondendo negli ambienti aristotelici e che sarebbe stato assunto anche dallo stesso Valier. Sembra, però, che alle dispute filosofiche egli preferisse un lavoro di chiarimento sui testi classici. Di un certo interesse appare la dedica indirizzatagli da Marco da Molin nell'edizione postuma del *De exemplis illustrium virorum* di Giovanni Battista Egnazio, anche se risulta difficile mettere in luce l'esistenza di legami con gruppi culturali veneziani.

Il profilo tratteggiato da Derosas mi sembra richiamare molti dati importanti, non da ultimo il rapporto con Agostino Valier (nato nel 1531), più volte menzionato, da intendersi, se non altro per motivi generazionali, nei termini di un dialogo tra maestro e discepolo: il futuro cardinale, infatti, in più occasioni ricorderà la grande importanza che ebbe l'insegnamento di Contarini nella sua formazione. Derosas afferma, infine, che il tratto forse più interessante di questo personaggio è il suo «innegabile isolamento [...] ricercato e non subito», essenziale al perseguimento di un ideale di vita permeato di valori stoici, dove lo studio e la speculazione sono visti in antitesi all'adempimento dei valori civili e familiari: lo studioso ritiene cioè che si tratti di un'esperienza di vita contemplativa che rappresenta quasi «una variante laica» di una vicenda sulla quale si è più volte richiamata l'attenzione in questa sede e che vede protagonisti Tommaso Giustiniani e Vincenzo Quirini, finiti nell'occhio del ciclone per il loro rifiuto della vita attiva e per il conseguente ritiro a Camaldoli. Tra le note di merito maggiori della carriera di Pier Francesco vanno senz'altro ricordati la sua elezione a riformatore dello Studio di Padova, nel 1551, incarico durante il quale cercò

di migliorare il livello dell'insegnamento delle lingue classiche, la nomina al prestigioso ufficio di censore nel 1554 ed infine il conseguimento del patriarcato di Aquileia, il 7 ottobre del 1554; poco più di un anno dopo egli moriva senza esser riuscito a produrre alcun atto pastorale significativo.

Il profilo di Pier Francesco si presenta di grande interesse, ma mancano riferimenti ad una sua familiarità con la sfera artistica, sebbene sia possibile immaginare che il padre gliela avesse, almeno in parte, trasmessa. Per tornare alla figura di Taddeo, non si vuole certo affermare che attraverso la ricostruzione delle biografie e degli interessi culturali dei figli, sia possibile ricavare maggiori certezze sulla sua figura. Tuttavia, mi sembra importante segnalare questi dati a fronte di uno scetticismo, forse eccessivo, manifestato da una parte della critica, che ha fortemente espresso la necessità di ridimensionare l'immagine di «mercante-umanista»: da una parte sottolineando lo scarso prestigio del *cursus honorum* intrapreso da Taddeo, corredato dalle frequentissime assenze dal Collegio, puntualmente segnalate da Sanudo; dall'altro insistendo sul suo ruolo di collezionista e acquirente, anziché committente.

Mi sembra opportuno chiudere con l'auspicio che il quadro d'insieme tratteggiato in questa sede possa, almeno in piccola parte, incoraggiare a sciogliere alcune delle riserve che ancora oscurano la comprensione della storia di Giorgione: l'invito a gettare lo sguardo al di là dei dati nudi e crudi, giudicati separatamente, non vuole essere una presa di posizione in favore delle superfetazioni interpretative, che, laddove opportuno, si è cercato di stigmatizzare, ma intende semplicemente offrire l'opportunità di prendere in considerazione un contesto più ampio, fatto di intrecci e relazioni, forse non sempre così diretti, ma non per questo del tutto privi di importanza.

Appendice

Problemi di cronologia

LA DATAZIONE DELLA PALA DI CASTELFRANCO:

ALCUNE PRECISAZIONI SULLA PRESENZA DI TUZIO COSTANZO A CASTELFRANCO E SULLA STORIA DELLA CHIESA "VECCHIA" DI SAN LIBERALE

La datazione della pala di Castelfranco è questione di nodale importanza nella difficile ricostruzione del catalogo giorgionesco; riconosciuta come opera autografa pressoché universalmente, con la sola clamorosa eccezione di Charles Hope,[515] alla quale sembra essersi unita, più di recente, quella di Bernard Aikema,[516] essa rappresenta, senza dubbio, uno dei cardini dell'attività del pittore, costituendo l'unico caso in cui la vicenda della committenza, pur restando oscura in alcuni punti, risulta attestata dalle fonti e da un riferimento araldico presente nel dipinto stesso.

Ridolfi è il primo a ricordare il ruolo del condottiere Tuzio Costanzo in relazione alla pala, ubicata presso la Parrocchiale di Castelfranco.[517] Quanto sappiamo sulla vita di questo personaggio dipende, però, anzitutto, dal resoconto di Sansovino, che alla nobile famiglia, le cui origini potrebbero risalire alla Germania e in particolare alla città di Costanza, dalla quale prenderebbe il nome, dedica diverse pagine.[518] La ricostruzione dell'albero genealogico individua Alberico, figlio di Giacomo detto "Spata

---

[515] Nella recensione alla mostra parigina del 1993 Hope proponeva di attribuire la pala a Giulio Campagnola, opinione ribadita per mezzo epistolare a Enrico Maria Dal Pozzolo, nel 2009: cfr. HOPE, 1993; DAL POZZOLO, 2009, pp. 162, 355 (nota 56). L'ipotesi nasce sia dalla considerazione che l'attestazione di Ridolfi è alquanto tarda, sia dall'ipotesi che l'esecuzione, forse oggi non pianamente giudicabile per i numerosi restauri, risulterebbe nel complesso compatibile con la maniera di Giulio. Il dipinto entrerebbe così a far parte di un gruppo compatto di opere che lo studioso intende assegnare a Campagnola: i due dipinti della National Gallery (*Tramonto* e *Adorazione dei Magi*), la *Giuditta* dell'Hermitage, la *Sacra Famiglia* 'Benson' e il foglio di Rotterdam. La proposta di Hope viene giudicata da Dal Pozzolo stesso, «del tutto indimostrabile».

[516] Secondo lo studioso la pala dipinta da Boccaccino per la chiesa di San Zulian a Venezia fungerebbe da modello per la pala di Castelfranco e non viceversa. Questo dipinto a suo avviso «is not necessarily a work by Giorgio da Castelfranco, as practically all modern specialists assume without much further discussion»: cfr. AIKEMA, [*Re – constructing Giorgione*], 2013, p. 111 (nota 24).

[517] RIDOLFI, 1648, pp. 95-108.

[518] SANSOVINO, 1582, pp. 450-463.

in faccia", quale capostipite del ramo siciliano cui appartiene anche Tuzio:[519] nato a Messina intorno al 1450, figlio primogenito di Muzio di Martuccio e Luigia Ventimiglia, egli trascorre parte della giovinezza nell'isola di Cipro al seguito del padre, cavaliere e ammiraglio al servizio del re Giacomo II Lusignano, appena uscito vittorioso da uno scontro con la sorella Carlotta che avrebbe dovuto legittimamente salire al trono. Quando decide di abbandonare l'isola, teatro di insidiose congiure, Tuzio non prende la via del ritorno verso la città natale, dove lo avrebbe atteso il fratello minore Matteo, dal 1482 cavaliere gerosolimitano;[520] preferisce, invece, trasferirsi a Venezia per assumere l'incarico di capitano mercenario al servizio della Repubblica.[521] La data del suo arrivo in laguna è riferita da Melchiori,[522] senza ulteriori chiarimenti, all'altezza del 1474 e sembra che tale notizia sia da prendere sul serio, a giudicare dal contenuto di una lettera, datata 17 aprile 1475, con la quale Caterina Cornaro domanda alla Repubblica di concedere a Tuzio Costanzo, «Vertuosissimo Cavalliero», di rientrare a Cipro, affinché possa prendere possesso di un cospicuo patrimonio (rientro che, guarda caso, non gli sarà mai concesso).[523] Di certo egli è presente e attivo sul suolo veneziano tra 1484 e 1485, quando la Repubblica, nell'ambito di una serie di provvedimenti che intendono rafforzare la sorveglianza delle zone di frontiera alleggerendo quelle del Padovano e del Trevigiano, decide di inviarlo nel Veronese.[524] Il 16 luglio 1495 lo si incontra, di nuovo, agli ordini di Francesco Gonzaga e al comando di 160 lance, nel corso della battaglia di Fornovo sul Taro,

[519] ALDIMARI, 1691.
[520] GALLUPPI, 1877.
[521] I capitani mercenari erano detti condottieri perché agivano in base ad un contratto, o condotta; l'entità della paga era stabilita in base al servizio reso e al numero di soldati reclutati.
[522] MELCHIORI, 1724-1735.
[523] Jaynie Anderson dichiara l'originale della lettera perduto, attingendo, perciò, alla copia contenuta nel *Codex* da lei rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Venezia (cfr. ANDERSON, 1973, p. 297 nota 8; Archivio di Stato di Venezia, *Miscellanea Codici*, II, Diversi n. 1), cui fanno riferimento anche Donata Battilotti e Maria Teresa Franco, autrici dei primi regesti di committenti e collezionisti di Giorgione: cfr. BATTILOTTI, FRANCO, 1978, p. 69; Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Miscellanea Codici*, II diversi, I, c. 9*v*. Nella *Cronaca* di Melchiori (vedi nota precedente, ff. 42-43) se ne legge una seconda trascrizione, ma non è dato sapere da quale esemplare provenga (se dall'originale o dalla copia): il testo è riportato in BORDIGNON FAVERO, 1955, p. 103. Si veda inoltre la scheda di Luca Trevisan nel catalogo della mostra di Castelfranco: TREVISAN, 2009.
[524] La notizia è riferita da Renata Segre, sulla base di alcuni documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia: cfr. SEGRE 2004, pp. 95 e 104 (nota 41); ASVe, *Lettere segrete*, reg. 6 (1484-1485), cc. 93*r*-94*r*. Non se ne trova traccia nel regesto curato da Donata Battilotti, la quale, tuttavia, segnala, a partire dal Codice Cicogna, che nel 1483 Tuzio ricevette pagamenti da Piero Michiel«pagador in Lombardia» per la sua partecipazione alle campagne ivi condotte: cfr. BATTILOTTI, FRANCO, 1978, p. 69 (Biblioteca del Museo Correr, Cod. Cicogna, 3281/III/18).

conclusasi con il ritiro dei francesi guidati da Carlo VIII; in questa occasione, ricorda Sansovino, Tuzio si sarebbe distinto per le doti militari, tali da fargli guadagnare le lodi degli uomini d'arme del tempo; in particolare, la sua straordinaria abilità nelle giostre ne avrebbe consolidato la fama, come dimostra la dichiarazione di Ludovico, duca d'Orleans, il quale, in seguito all'episodio che vede Tuzio vincitore su Gaspare Fracasso, figlio di Roberto Sanseverino e celebre per esser sempre rimasto invitto, afferma pubblicamente che «la lancia di Monsignor Tutio Costanzo era la prima d'Italia», omaggiandolo, inoltre, di uno stocco che il Costanzo avrebbe poi lasciato in eredità ai nipoti.[525]

Sulla presenza di Tuzio a Castelfranco, da Melchiori indicata come pressoché concomitante all'arrivo in territorio veneziano, siamo meglio informati grazie ad un registro di documenti, rinvenuto da Jaynie Anderson, dal quale si evincono le proprietà e i privilegi di famiglia: si scopre così che il primo giorno di gennaio del 1488 *more veneto* (dunque 1489), Tuzio acquista una residenza, già di proprietà della famiglia Mocenigo, entro le mura cittadine.[526] Renata Segre ha giustamente richiamato l'attenzione sulle circostanze di questa testimonianza, legata ad una lettera indirizzata al podestà, con la quale la Serenissima chiede spiegazioni sulla ritrosia di Tuzio a partecipare alle nozze della figlia, ordinando di inviare al più presto le vesti e gli addobbi predisposti dalla famiglia dello sposo, Aurelio Onigo, figlio del giurista e senatore romano Agostino. Per giustificarsi, il Costanzo adduce motivi di salute, ma sorprende che egli rinunci, nel suo ruolo di padre, a presenziare in un'occasione tanto importante; secondo la studiosa, vi sarebbero elementi sufficienti per supporre che questa unione non fosse priva di tensioni, causate, molto probabilmente, dai difficili rapporti degli Onigo con la Repubblica.[527]

Tornando agli spostamenti di Tuzio, non si può fare a meno di notare che i suoi possedimenti in queste zone aumentano rapidamente negli anni a seguire: il 27 agosto 1494 i fratelli Matteo e Antonio Querini gli cedono per 132 ducati una casa con i

---

[525] SANSOVINO, 1582, p. 459.
[526] Si tratta del *Liber Instrumentorum Clariss(imi) Equitis Dn. Tutti de Constantio*, corrispondente al codice citato pocanzi (cfr. nota 9), compilato a partire dal 2 gennaio 1488 *more veneto*: cfr. ANDERSON, 1973, p. 290.
[527] SEGRE, 2004, pp. 96 – 97, p. 105 (note 47 e 48).

terreni adiacenti «extra portam Castrifranchi versus Cittadellam»;[528] nel giugno dell'anno successivo viene stipulato a San Silvestro in casa di Maurocena, figlia di Giorgio Pisani e moglie di Giovanni Mauroceno, un atto di vendita di una possessione di 55 campi posta nella zona di Riese, «in contracta del bosco della Braga»:[529] questo documento merita di essere segnalato anche per la presenza, tra i testimoni, di «domini Hieronymi egregio sculptore Pirgotele de Venetiis», a conferma di un'effettiva familiarità di Costanzo con il «misterioso scultore»,[530] familiarità che, tuttavia, non è stato possibile finora concretizzare attraverso la notizia di qualche commissione, se non formulando l'ipotesi che la lastra sepolcrale di Matteo nella cappella di famiglia presso la chiesa vecchia di San Liberale sia da attribuire allo stesso Pirgotele.[531] Dal testamento, datato 1510, si apprende, infine, che Tuzio possedeva, sempre nella zona di Riese, oggetto di ingenti investimenti da parte del patriziato veneziano,[532] diverse case

[528] Il documento relativo a questo passaggio di proprietà è stato rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Vicenza (ASVi), *Notarile Bassano*, b. 117, ff. 84*v*-86*r*; cfr. PUPPI, 1970, pp. 262-263; BATTILOTTI, FRANCO, 1978, p. 69; se ne trova una copia nel *Codice Costanzo*: ASVe, *Miscellanea Codici*, II diversi, I, c. 9*v*.

[529] Le trattative si chiudono ufficialmente il 4 giugno 1501: cfr. ASVe, *Miscellanea Codici*, II diversi, I, c. 2*v*-3*r*; BATTILOTTI, FRANCO, 1978, p. 70.

[530] Così Raimondo Callegari in un saggio pubblicato in «Nuovi studi» nel 1997: cfr. CALLEGARI, 1997, p. 62. Si vorrebbe davvero saperne di più su questo scultore, la cui fama presso i contemporanei era di un certo rilievo: le prime onorifiche menzioni della sua arte compaiono, come segnala Francesco Piovan, in epigrammi latini composti da Battista Guarini (1496) e Pietro Bembo, e, successivamente, nel trattato *De sculptura* di Pomponio Gaurico (1504). La sua biografia, costruita attorno a un numero davvero esile di dati, presenta molti aspetti problematici, sin dall'attestazione del cognome Lascaris: dal punto di vista documentario esso può essere riferito, neppure in maniera univoca, soltanto al figlio, il grecista Giovanni Ettore Maria. Molto importante appare perciò la segnalazione di Piovan, che rintraccia un contratto stipulato nel 1521 in casa di Alvise Cornaro, nel quale si menziona, fra i testimoni, «dominus Ioannes Georgius cognominatus Pirgotele scultor quondam illustris domini Bartholomei Liviani, de contrata Sancti Antonii confessoris». Da questa testimonianza sembrerebbe di dover ricavare che Pirgotele era figlio di Bartolomeo d'Alviano; Piovan, tuttavia, afferma che «converrà prudentemente pensare di trovarsi di fronte a un'altra tipologia di registrazione, meno comune ma non infrequente: quella, per intenderci, che alla professione fa seguire il nome del "datore di lavoro" o il luogo in cui la si esercita» (cfr. PIOVAN, 2009, p. 144). Se ne trarrebbe, pertanto, una notizia non meno interessante, e cioè che Pirgotele era stato al servizio di Bartolomeo d'Alviano. In un secondo documento, datato 5 luglio 1526, si evince, inoltre, che egli era affittuale, da parecchi anni, di Alvise Cornaro: emerge, dunque, un suggestivo intreccio di relazioni: cfr. PIOVAN, 2009.

[531] CERIANA, 2004, pp. 53 – 55 e 270 – 273; sullo scultore Pirgotele si veda inoltre: DAMIANAKI ROMANO, 1998.

[532] Si veda quanto rilevato da Giacinto Cecchetto negli *Estimi*: CECCHETTO, 1994. Grazie alla consultazione di documenti patrimoniali quali *Dichiarazioni di Decima* e *Registri di traslati*, anche Rosella Lauber ha richiamato l'attenzione su alcuni passaggi di proprietà che consentono di prendere in considerazione significative relazioni commerciali intercorse tra personaggi legati a opere di Giorgione: cfr. LAUBER, 2002, pp. 40-41.

e una villa, detta *La Costanza*, distante pochi chilometri da *Il Barco* di Caterina Cornaro presso Altivole.[533]

Con Caterina doveva esserci, del resto, un legame alquanto stretto e non solo in virtù della stima di cui aveva goudto il padre di Tuzio presso la corte cipriota;[534] Alessandra Brunati ha convincentemente argomentato, sulla base di un'attenta analisi documentaria, che le azioni di Costanzo in territorio veneziano siano spesso riconducibili alla presenza, negli stessi luoghi, della regina esiliata, al seguito della quale egli sembra costantemente voler fare riferimento «forse per poter ritrovare quell'ambiente cortese in cui era cresciuto».[535] Tuzio è, infatti, presente ai festeggiamenti del 5 giugno 1489 per salutare l'arrivo di Caterina in laguna e lo si ritrova anche tra i partecipanti alla giostra organizzata il 9 novembre, circa un mese dopo l'ingresso trionfale della regina nel borgo di Asolo, ricevuto in dono dalla Repubblica. A riferire di questo episodio è Antonio Colbertaldo, autore di una *Storia* dedicata alla Cornaro che risulta di grande interesse per via del contesto in cui si colloca.[536]

Diversi membri della famiglia Colbertaldo sono, infatti, direttamente legati alla corte di Caterina: lo zio Bartolomeo, addottoratosi a Padova in diritto canonico, è

---

[533] Sul Barco di Caterina, cfr: PUPPI, 1994.

[534] Nella lettera in questione Caterina stessa esprime parole di grande stima nei confronti di Muzio Costanzo: «Havemo presso di noi uno Nobilissimo et Pottente Barone Monsignor Mutio Costanzo per nome chiamato Grande Ammiraglio del Nostro Regno Dignissimo, al quale semo per la sua inconcussa, pura e sincera fede molto obligata, et veramente havemo grande bisogno di Tale et Tanto Homo in questo Stato, per la sua prudentia, consiglio, autorità et esperienza delle cose di Guerra, et cognitione di quella [...] et Noi sperimentamo il suo fedele et continuo Amore nella Morte acerba et immatura del prefato Re Nostro Marito, però che essendo lui in così repentina revolutione General Locotenente, et vece Re in Nicosia con la sua innata Prudentia, Valor et Auttorità ha acquetato il Popolo, si fece giurar fedeltà et homaggio al Nostro Nome, cavalcando et confortando tutti gli altri devoti de Vostra Serenità, et Nostra, et gli altri di contrario voler acquetando et gastigando, et molti gesti facendo per segno de grande Amore, et Valore riposto in sua persona. [...]»: la citazione è tratta da BATTILOTTI, FRANCO, 1978, p. 69.

[535] BRUNATI, 2005 – 2006, pp. 57-58.

[536] «alli nove poi di novembre del prefatto anno fu fatta una dilettevole giostra alla presenza di sua maestade, di Giorgio suo fratello, di Tuzio Costanzo, d'Antonio Maria Robertesco e molti altri gentilhuomeni». La *Storia* di Colbertaldo non è giunta sino a noi nell'originale autografo ma solo in alcune copie relativamente tarde rispetto alla data della sua scrittura, da collocare verso la fine del Cinquecento. Di grande utilità si rivela, pertanto, l'edizione commentata di Daria Perocco, uscita di recente: la studiosa giustamente sottolinea l'intenzione marcatamente encomiastica dello scritto, evidenziandone gli errori ma anche la ricchezza di notizie biografiche su Caterina, particolarmente interessanti in quanto tramandate all'autore direttamente dal nonno, presenza significativa alla corte asolana: cfr. PEROCCO, 2012, in particolare pp. 13-21.

nominato gerente del dominio asolano quando la regina, verso la fine del 1499, è costretta a rifugiarsi a Venezia per l'avvicinarsi delle truppe di Bayezid; l'episodio testimonia l'esistenza di un consolidato rapporto di fiducia, ma vale la pena di segnalare anche altre circostanze. Alla morte del fratello, Bartolomeo diventa il tutore del nipote Antonio (1476 – 1553), nonno del biografo citato pocanzi: dopo un periodo di studi condotti a Bassano e a Vicenza, durante il quale risulta essere stato allievo di un Antonio Coccio che verrebbe la tentazione di identificare con Marcantonio Coccio, il Sabellico (a conferma della notizia riportata da Giovio di un suo soggiorno vicentino precedente il passaggio a Venezia),[537] questo Antonio, che qualifichiamo come *senior* per evitare di confonderlo con il nipote, consegue il dottorato a Padova nell'anno 1508 e una volta rientrato ad Asolo, inizia a dedicarsi alla scrittura. Compone testi per il teatro, destinati a rallegrare i carnevali del tempo, ma anche pastorali e sonetti; di tutta la sua produzione, rimangono, purtroppo, solo alcuni versi, una parte dei quali appartiene alla pastorale letta in occasione del rientro ad Asolo di Caterina dopo la fuga verso Venezia, dovuta all'avanzare delle truppe di Massimiliano I (nel 1509).[538] Questo testo, di scarso valore letterario ma forse degno di nota in relazione alla fortuna del genere, è riportato all'interno della *Storia*, orgogliosamente introdotto come «una dilettevole pastorale composta da Antonio Cobertaldo dottor di legge et avo di chi scrive». Tra le amicizie di questo personaggio merita, infine, di essere ricordata quella con il giovane Luigi da Porto, il quale, recatosi alla corte di Urbino non ancora ventenne, entra in contatto con uno dei più illustri protagonisti della mondana corte raccoltasi intorno alla regina nel luogo del suo esilio dorato: il patrizio veneziano Pietro Bembo.

Certo si vorrebbe saperne di più sui personaggi che compongono questa nutrita compagine asolana; qualche tentativo può essere fatto grazie al supporto della ricca letteratura ora a disposizione che, se opportunamente attraversata, offre numerosi spunti per stabilire alcune connessioni, sebbene il più delle volte si tratti di ipotesi

---

[537] Cfr. PEROCCO, 2012, p. 16 (nota 6).

[538] Le due quartine e una terzina sono riportate nel manoscritto *Vite delli cinque Dottori de leggi della famiglia de Colbertaldi di Asolo*, conservato presso la parrochiale asolana: cfr. PEROCCO, 2012, p. 17 (nota 10). In questa biografia si trova anche notizia di una familiarità di Antonio Colbertaldo con la sfera artistica: si dice infatti che in età matura si fece ritrarre da Jacopo Bassano; di tale ritratto, tuttavia, non si è finora trovata traccia.

suggestive e non di relazioni chiaramente documentate. L'appartenenza di Giorgione a questo circolo intellettuale e cortese, testimoniata a partire da Vasari,[539] ne ha alimentato per anni il mito di pittore colto e raffinato. La critica ha sentito il bisogno di ridimensionare le conseguenze di questa familiarità con la corte asolana, finendo però, in alcuni casi, per screditare eccessivamente la testimonianza di Vasari, che laddove letta in relazione ai numerosi dati ora disponibili sui rapporti tra Tuzio e Caterina Cornaro, appare, a mio avviso, degna di considerazione. Si può, dunque, tentare di ragionare ancora, in maniera se non risolutiva quanto meno efficace, sulla possibilità di intendere più coerentemente il rapporto di Giorgione con questo ambiente, ancorando la pala ad una data che risulti coerente tanto con i fatti storici quanto con la sua lettura stilistica.

Sembra opportuno proseguire nell'ambito del primo aspetto, in parte già introdotto, ripercorrendo le ipotesi avanzate dalla critica sui tempi e le circostanze della realizzazione di un dipinto destinato alla cappella Costanzo nell'antica chiesa parrocchiale di Castelfranco. Come è noto, sulla vicenda esistono sostanzialmente due punti di vista: il primo intende mettere in relazione la morte del giovane figlio di Tuzio, Matteo, con l'esecuzione della pala all'anno 1504; il secondo, fondato su ragioni di natura stilistica, ritiene, invece, opportuno mantenere il dipinto ancorato ad una data che non superi l'anno 1500. Lo scarto di quattro anni, dai più percepito, forse, come un'eccessiva sottigliezza, costituisce invece un dato di grande importanza in relazione alla carriera di un pittore come Giorgione, prematuramente scomparso all'età di trentatre anni. Si ripercuote, infatti, inevitabilmente con gravose conseguenze sulla scansione cronologica delle altre opere, tra le quali l'unica ad essere datata, sulla base di un'iscrizione posta sul retro della tavola, è la *Laura* di Vienna; il primo aspetto su cui riflettere, per coloro che ritengono plausibile la collocazione della pala di Castelfranco

[539] Vasari riporta la notizia di un ritratto di Caterina Cornaro eseguito da Giorgione, un'opera di cui, tuttavia, non rimane alcuna traccia; una parte della critica moderna ne ha persino messo in discussione l'esistenza. Tra i grandi sostenitori della familiarità del pittore con il contesto asolano, va senz'altro ricordato Cook, il quale ritiene che Caterina abbia svolto un ruolo significativo per la carriera di Giorgione, esprimendosi in questi termini: «He [Giorgione] early found a quasi-royal friend and patroness in Caterina Cornaro, ex-Queen of Cyprus, whose portrait he painted, and whose reccomendation, as I believe, secured for him important commissions in the like field»: cfr. COOK, 1900, p. 2. L'effigie più celebre della regina resta senz'altro quella consegnata da Gentile Bellini nell'assai rovinata tavola di Budapest.

all'altezza del 1504, consisterebbe, dunque, nel giustificare la plausibilità di una vicinanza così prossima al dipinto viennese.

Conviene, a questo punto, riepilogare lo stato della questione. In un celebre intervento del 1998, ripubblicato con qualche aggiunta nel 2003 e nel 2010,[540] Salvatore Settis affronta il problema a partire da alcune questioni di metodo: egli si chiede anzitutto se sia lecito connettere la commissione della pala alla morte di Matteo Costanzo, dal momento che tale connessione non è esplicitata in alcuna fonte o documento. La presenza dello stemma Costanzo sul dipinto stesso, nonché sulla lastra tombale e sulle pareti della cappella sembra rassicurare in tal senso, sebbene l'aspetto originario del complesso non sia più ricostruibile con precisione, essendo la chiesa stata oggetto di una radicale demolizione progettata a partire dal 1723.[541] Lo studioso sottolinea che non sono noti documenti utili per datare l'assegnazione della cappella alla famiglia Costanzo: di essa possiamo solo dire che deve essere stata costruita dopo il 1467 e che evidentemente non è stata fondata dai Costanzo, ma acquistata da Tuzio in un certo momento successivo al suo arrivo a Castelfranco.[542] È opportuno tenere bene a mente questo punto, perché di recente Lorenzo Finocchi Ghersi è tornato con nuovi argomenti sulla questione della collocazione originaria della pala e della cappella stessa all'interno della chiesa. Per ora, seguiamo il ragionamento di Settis: il significato funerario del dipinto, ovvero il legame con la sfortunata circostanza della morte di Matteo che le fonti riportano alle vicende della sanguinosa guerra del Casentino, potrebbe essere argomentato, in mancanza di una chiara attestazione documentaria, a partire da una considerazione che riguarda l'iconografia del quadro; il materiale del basamento su cui poggia il trono della Vergine sarebbe infatti riconoscibile come porfido, tradizionalmente associato, tra Quattro e Cinquecento, ad una simbologia marcatamente funeraria; la Vergine sarebbe cioè collocata al di sopra di un sarcofago, verso il quale tanto lei quanto il Bambino sembrano volgere uno sguardo pietoso. Si

[540] Mi riferisco al saggio presentato in occasione del seminario su Dosso Dossi svoltosi a Santa Monica presso il Getty Research Institute nel maggio del 1996 e pubblicato, in una versione preliminare, nel 1998, con l'aggiunta di un paragrafo nel 2003 e con ulteriori modifiche nel 2010: cfr. SETTIS, 1998.
[541] Responsabile del progetto l'architetto Francesco Maria Preti: cfr. COLONNA PRETI, COLONNA PRETI, 2001.
[542] Il riferimento alla data 1467 viene, come si spigherà tra breve, da Agnoletti: cfr. AGNOLETTI, 1897 – 1898, p. 266.

sarebbe di fronte al caso di una *lamentatio de acerba filii sui morte*, cioè di un dipinto commissionato per la prematura scomparso di un figlio. Il collegamento tra la data di esecuzione della pala e l'iscrizione riportata sulla lapide dovrebbe risultare automatico, se non fosse che quest'ultima risulta di equivoca lettura:[543] secondo Settis le quattro stanghette che formano l'ultima cifra dell'anno potrebbero in realtà contenere anche l'indicazione del giorno, pertanto non si può essere certi che si tratti del 1504, ma la data potrebbe altresì essere letta come 1 agosto 1503, 2 agosto 1502, 3 agosto 1501 o 4 agosto 1500. A questo punto diventa fondamentale determinare con precisione, a partire da dati esterni, l'anno della morte di Matteo Costanzo; l'unica fonte ad esprimersi in tal senso è Sansovino:

> Matteo secondogenito [di Tutio], formoso di volto et di singolare presenza, conodottiero nel fior di 23 anni di 50 lancie in vita del padre, si infermò nella guerra di Casentino, et morto in Ravenna l'anno 1504, gli fu inscritto nel sepolcro marmoreo [...].
>
> Sansovino, *Della origine et de' fatti* [...], 1582, p. 460

La brusca interruzione sembra suggerire che il passo dovesse essere completato con l'iscrizione tratta dalla lastra; così, infatti, avviene nel *Catalogo historico-cronologico* di Melchiori, dove si legge, a seguito della notizia della morte presso Ravenna nel 1504, chiaramente attinta da Sansovino:

> et il di lui corpo fu condotto a Castelfranco ove dimorava il padre Tutio, dove nel suo sepolcro marmoreo si vede il medesimo Mattheo scolpito in abito di guerriero con la seguente inscritione: Matheo Constantio cyprio egregia corporis forma insigni animi virtute immatura morte sublato ob bene gestam militiam Tucius pater Mutii filius charissimo filio pientissime posuit MDIII mensis augusti
>
> Melchiori, *Catalogo Historico* [...], 1724-1735, c. 43

Secondo Settis, che fa riferimento ad una lettera indirizzata a Giovanni Ridolfi da Machiavelli il 10 febbraio del 1503, la morte di Matteo presso Ravenna non potrebbe essere avvenuta prima dell'arrivo in città delle truppe guidate da Bartolomeo d'Alviano; egli ritiene infatti che il Costanzo dovesse trovarsi al suo seguito e pertanto assume la data in cui il Senato veneto approva lo spostamento del condottiere con i suoi capitani, il 28 gennaio 1503, come *terminus post quem* per la morte di Matteo:

---

[543] Di seguito il testo completo dell'iscrizione: «Matheo Constantio cyprio egregia corporis forma insigni animi virtute immatura morte sublato ob bene gestam militiam Tucius pater Mutii filius charissimo filio pientis sime posuit mdiiii mensis Augusti».

l'esecuzione della pala da parte di Giorgione sarebbe, dunque, avvenuta tra la primavera del 1503 e l'agosto del 1504.

Nel 2005, in occasione della mostra *Giorgione. Le meraviglie dell'arte*, interviene sul problema Francesca Cortesi Bosco,[544] la quale, attraversando attentamente i *Diarii* di Sanudo, ove le tappe della guerra del Casentino, combattuta tra l'ottobre del 1498 e l'aprile del 1499, sono ricostruite assai bene, individua almeno due menzioni del nostro Matteo: la prima risale al 3 novembre e consente di collocarlo in Romagna, nelle terre del conte di Sogliano, a seguito della compagnia guidata da Annibale Bentivoglio, figlio di Giovanni Signore di Bologna; la seconda, di qualche giorno successiva, lo individua invece a Castel Delze, in un territorio posto sotto il comando del duca di Urbino Guidobaldo. Da questo momento in poi non si hanno più notizie di Matteo ma si possono seguire con precisione i movimenti del padre: inviato a Ravenna con Antonio Pio, Guido Brandolini, Carlo Secco e il provveditore Giovan Paolo Gradenigo, Tuzio si sta spostando, assieme al gruppo, verso lo stato del conte di Sorbano, che il 10 dicembre del 1498 viene sottratto ai fiorentini, assieme al castello di Tezo: quando raggiungono questo territorio, l'inverno è ormai inoltrato e la situazione dei combattimenti si trova in uno stato di stallo; il duca Guidobaldo propone questo punto di ritirarsi nelle sue terre, ma Alviano non è d'accordo, forse influenzato dal difficile rapporto che intercorre con il Montefeltro. Stretti d'assedio e provati dal freddo, privi di viveri e di munizioni, sempre più fanti si danno alla fuga; il 17 gennaio 1499 Bentivoglio si sposta a Bologna e circa un mese dopo, l'11 febbraio, Guidobaldo ottiene un salvacondotto da Vitelli per ritirarsi ad Urbino. Tuzio, assieme ad altri condottieri, da Castel Tezo presso Sorbano fa ritorno verso Ravenna. L'1 febbraio il podestà informa che i condottieri un tempo asserragliati in Val di Bagno sono venuti in città per annunciare di aver abbandonato l'impresa e l'11 aprile la Signoria dispone ufficialmente il ritiro delle truppe; il 24 di quello stesso mese le chiavi di Bibbiena vengono consegnate ai fiorentini, segnando la definitiva sconfitta di Piero de' Medici.

Incrociando le notizie di Sansovino con i dati riportati da Sanudo, la studiosa avanza alcune ipotesi sulle circostanze della morte di Matteo: quando il primo riferisce

[544] Con un articolo successivamente ripreso e ampliato in un saggio pubblicato nel catalogo della mostra occorsa nel 2009: CORTESI BOSCO, 2005 e 2009.

che il giovane «si infermò» nella guerra del Casentino, non è detto che intenda alludere ad un suo ferimento in battaglia; potrebbe infatti trattarsi di un aggravamento delle condizioni di salute. Casi di peste si registrano tra i soldati sia a Bibbiena che a Castel Delze, dunque è assai probabile che Matteo, in novembre presente proprio a Castel Delze, si sia unito, sano o già sofferente, al padre in val di Bagno; sembra significativa in tal senso l'assenza di qualunque sua menzione nei *Diarii* a partire da questo momento: il 24 gennaio 1499 Tuzio si trova, infatti, con altri condottieri presso Sorbano e, come si è detto, le loro condizioni di salute e di sostentamento non sono buone. In questa situazione di indigenza il giovane Matteo avrebbe contratto una malattia e, assistito dal padre, avrebbe finito per rifugiarsi con lui a Ravenna, dove sarebbe deceduto; la salma sarebbe poi stata trasportata a Castelfranco e tumulata nella cappella di famiglia.

In conclusione, dunque, Francesca Cortesi Bosco propende per una cronologia precoce della pala, alla luce del fatto che la morte di Matteo potrebbe plausibilmente essere avvenuta prima della data precedentemente indicata da Settis con riferimento ai movimenti di Bartolomeo d'Alviano: le indicazioni di Sanudo consentono infatti di affermare che questi, ricevuta la licenza dalla Signoria il 28 gennaio del 1503, si muove da solo e in gran segreto, deciso ad organizzare delle truppe per recuperare gli stati conquistati dal Valentino;[545] dopo aver incontrato Giovanni Bentivoglio a Bologna, Bartolomeo informa la Serenissima di essere diretto verso Ravenna, dove giunge il 3 febbraio, ma, contrariamente a quanto affermato nella lettera di Machiavelli, senza il seguito della sua compagnia, che aveva affidato ad un sostituto di sua fiducia.[546] L'esecuzione materiale della pala sarebbe stata avviata, secondo la studiosa, a partire da un progetto impostato da Tuzio prima della partenza legata ai suoi impegni militare; tra il dicembre del 1498 e la primavera del 1499 sarebbe poi occorsa la prematura scomparsa di Matteo che avrebbe richiesto le notevoli modifiche al programma compositivo evidenziate dalle radiografie.

---

[545] Trattasi, infatti, di due imprese militari distinte: la prima, citata come "guerra del Casentino" è un intervento militare che i Veneziani intraprendono per aiutare i Medici a riprendersi Firenze; le vicende che Settis segue attraverso gli spostamenti di Bartolomeo d'Alviano sono invece relative, come chiarisce Cortesi Bosco, a manovre di contenimento in contrapposizione con le scorrerie del Valentino.
[546] SANUDO, 1879 – 1902, IV [1880], col. 672 (1503, 28 gennaio).

Così poteva essere descritto lo stato di questa complessa vicenda fino a pochi mesi fa, prima che facesse la sua comparsa un contributo di Lorenzo Finocchi Ghersi, dedicato per metà alla pala di Castelfranco e per metà al fregio di Casa Marta Pellizzari.[547] Il punto di partenza per lo studioso non sono le vicende della guerra del Casentino, ma le testimonianze che riguardano la collocazione della pala nella chiesa vecchia di San Liberale a Castelfranco. Un'attenta analisi della pianta redatta intorno alla metà del XVIII secolo su perizia di «Mistro Zuane Beghetto», già segnalata agli studi da Bordignon Favero, consentirebbe, infatti, a suo avviso, di rimettere in discussione la ricostruzione formulata da Jaynie Anderson, finora ritenuta sempre valida. Nel 1973 la studiosa proponeva sulla base di alcuni argomenti di riconoscere nella prima cappella a destra della chiesa, in pianta contrassegnata con la lettera «G», la collocazione originaria della pala: Nadal Melchiori riferiva, infatti, che la pala di Giorgione si trovava «nella prima cappella»; la consuetudine di iniziare la descrizione di una chiesa dalla cappella laterale posta alla destra dell'entrata avrebbe consentito, secondo Anderson, di interpretare così la testimonianza (vedremo che, in realtà, questa supposizione è un po' imprudente). A riprova della sua ipotesi, la studiosa citava anche la notizia che sul soffitto della cappella Costanzo erano presenti iscrizioni e affreschi; si sarebbe pertanto dovuto trattare di una cappella posta nelle navate laterali piuttosto che nella zona dell'altare maggiore (anche questo elemento però non sembra determinante); più forte appariva un dato reperito dal resoconto di una visita pastorale avvenuta nel 1725 durante la quale il reverendo Zacco ordinava:

> sia fatta una fodera di tavola di larese alla Palla di san Giorgio, e una coltrina di tella grossa, e fissa sopra la finestra laterale per difender detta Palla dal sole, che la danneggia [...]
>
> Archivio Diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, *Visite pastorali*, b. 25, f. 379*v*

Un così forte fascio di luce proveniente da un'apertura laterale e diretto sul dipinto poteva giungere solamente da un'apertura sulla controfacciata, pertanto la cappella in questione doveva necessariamente essere una della prime, a lato dell'ingresso; il visitatore, accedendovi, avrebbe descritto la finestra come laterale. In base a questa ricostruzione lo spazio contrassegnato nella pianta con la lettera G risultava, dunque, essere, la cappella fondata da Tuzio Costanzo, in un momento imprecisato compreso

[547] FINOCCHI GHERSI, 2013.

tra 1467 e 1504, data inscritta sulla lapide funeraria di Matteo. La prima indicazione cronologica veniva giustamente tratta da una fonte assai celebre, il repertorio sulle chiese trevigiane di Agnoletti, nel quale, appunto, si legge che nel 1467 «si rifabricò la chiesa col fonte».[548] L'indicazione presente sulla pianta settecentesca, laddove si distingue tra chiesa «antica» e chiesa «vecchia» potrebbe dunque fare riferimento a tale data, che diventerebbe un termine *post quem* per la cappella. Nella legenda che accompagna il rilievo della chiesa si legge, infatti, che lo spazio contrassegnato con la lettera «G» risulta essere un'aggiunta posteriormente fatta alla detta chiesa vecchia.

È su questo punto che si inserisce la proposta, alquanto audace, di Finocchi Ghersi: a suo avviso l'indicazione riportata nella legenda non sarebbe stata finora propriamente considerata; per interpretarla correttamente sarebbe opportuno fare riferimento alla notizia, riportata da Melchiori, di un restauro e di un ampliamento in lunghezza e in altezza intervenuti sulla chiesa di San Liberale nel 1596.[549] La proiezione arretrata di una facciata più antica, nel rilievo resa attraverso un segno tratteggiato, segnalerebbe, infatti, un allungamento dovuto all'inserimento di una sorta di atrio a ridosso della facciata; pertanto Melchiori, quando dice che la pala si trova nella prima cappella, intenderebbe alludere alla prima delle quattro cappelle indicate con la lettera «E», appartenenti alla struttura della chiesa vecchia. Tale acquisizione comporta importanti conseguenze: non solo l'ipotesi di Anderson viene giudicata inattendibile, ma la storia stessa della commissione a Giorgione della pala viene ricostruita in modo alquanto diverso, sulla base di alcune fonti inedite, che si ritiene siano

> in grado di chiarire almeno in parte il contesto sociale in seno al quale il pittore dovette muoversi in quei pochi anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, consentendo una più esatta nozione tanto dei motivi per la genesi, che della collocazione di due opere sempre universalmente attribuitegli dalla critica: il fregio ad affresco della Casa Marta Pellizzari a Castelfranco e la celeberrima *Sacra Conversazione*, tuttora, insieme alla lastra tombale di Matteo Costanzo, in quella che viene detta impropriamente Cappella Costanzo nel Duomo di Castelfranco.
>
> Finocchi, Ghersi, *La "via Lattea" di Giorgione a Castelfranco* [...], p. 49

[548] AGNOLETTI, 1897 – 1898, p. 266.
[549] MELCHIORI, 1724 – 1735. L'indicazione di Agnoletti non viene presa in considerazione dallo studioso.

Come si è visto, lo studioso afferma che la cappella in cui si trovava la pala viene «impropriamente detta» Cappella Costanzo: la prima citazione della dedica a San Giorgio sarebbe, a suo avviso, rintracciabile in un rapporto della visita pastorale avvenuta nel 1584; prima di quella data non vi sarebbero fonti in cui sia mai citata una cappella o un altare di San Giorgio all'interno della chiesa.[550] Alla luce di questo fatto, egli ritiene di grande importanza il rinvenimento di una lettera inedita ritrovata all'archivio di Stato di Venezia, inviata da Ferrara il 14 giugno 1501, mittente Cristoforo Moro e destinatari i Capi del Consiglio dei Dieci:[551] oggetto della missiva è una contesa che riguarda il beneficio spirituale legato ad una cappella della chiesa di San Liberale: intitolata a Santa Caterina questa cappella era stata posta sotto il giuspatronato di Moro, ma assegnatario del beneficio spirituale (istituto, a quel tempo, scisso dal giuspatronato) continuava ad essere un religioso originario di Scutari; Moro chiede, invece, che questo privilegio sia trasferito su un prete di sua fiducia, un certo Francesco da Colonia. Una seconda lettera, rintracciata dallo studioso, consente di seguire l'evolversi della questione: i Capi dei Dieci si affrettano a scrivere al podestà di Castelfranco revocando l'assegnazione della cappella al religioso «scutarino», di cui ora si rivela anche il nome, «fedelissimo maestro Bonino de Boninis» e chiarendo che il giuspatronato continuava ad essere di Moro, come stabilito da una commissaria.[552] Sarà, tuttavia, necessaria una seconda esortazione prima che il passaggio diventi effettivo.[553]

I contorni della vicenda suggeriscono a Finocchi Ghersi delle considerazioni di cui ora proverò a rendere conto in estrema sintesi: anzitutto, per l'importanza dei personaggi chiamati in causa, la cappella di Santa Caterina risulterebbe lo spazio accessorio più prestigioso della chiesa; in secondo luogo essa potrebbe rappresentare, all'altezza del 1501, l'unica cappella privata dotata di autonomia spaziale rispetto agli altri semplici altari. Attingendo, ancora una volta, da Melchiori, lo studioso individua un elenco di altari, che si presentano tutti piuttosto tardi rispetto alla data rilevata in

[550] FINOCCHI GHERSI, 2013, p. 49.
[551] ASVe, *Capi del Consiglio di Dieci Lettere (dispacci) di Ambasciatori*, b. 8, n. 5; testo integrale riportato in appendice (lo stesso vale per i documenti successivi): cfr. FINOCCHI GHERSI, 2013, pp. 64 - 65.
[552] ASVe, *Capi del Consiglio di Dieci, Lettere*, b. 1 *bis*, n. 122.
[553] ASVe, *Capi del Consiglio di Dieci*, Lettere, b. 1 *bis*, n. 211.

relazione alla cappella: compare anche un altare di Santa Caterina, sul quale si evidenzia la presenza di un dipinto di Paolo Chisello (con tutta probabilità un pittore locale vicino al tempo di Melchiori visto che egli non fa fatica a riconoscerlo). Il fatto che l'unica cappella citata dal cronista sia quella di San Giorgio costituisce, agli occhi di Finocchi Ghersi, l'importante conferma di un cambio di intitolazione: la cappella oggetto della disputa tra il Moro e i Capi del Consiglio dei Dieci coinciderebbe con quella che Melchiori considera essere la più importante, ossia la Cappella Costanzo, ricordata con la «ricorrente formula ambigua "detta di San Giorgio"» per via dell'identificazione del santo in armatura nella pala giorgionesca.

> Nel 1501 a Santa Caterina sembra dunque dedicata la principale cappella della chiesa, dedica successivamente destinata a un altro altare. Quindi, dopo che la cappella divenne di proprietà della famiglia Costanzo, si dovette perdere la nozione della sua dedica originaria.
>
> *Id.*, 2013, p. 53

A ulteriore riprova di questa ipotesi, lo studioso cita una terza testimonianza documentaria inedita: un'ingiunzione rivolta il 12 giugno 1503 al pievano Matteo affinché saldasse al più presto i lavori eseguiti dal maestro murario Giacomo e dal figlio Domenico per la costruzione di due cappelle nella chiesa di San Liberale.[554]

> Da tali nuovi dati risulta, quindi, che la Cappella di Santa Caterina, la prima sulla destra della navata, fosse probabilmente la sola esistente nell'estate del 1501. A partire da quell'anno, seguì la costruzione delle altre tre, indicate nella pianta settecentesca della chiesa come un solo corpo di fabbrica, aggiunto alla navata e terminato tra il 1503 e il 1504, come testimoniano le lamentele dei mastri muratori. A partire da questo punto e almeno fino al 1510 negli atti del vescovado di Treviso non viene più fatto riferimento alcuno alla Cappella di Santa Caterina.
>
> *Ibid.*

È facile intuire quali siano le ripercussioni di questa complicata ricostruzione sulle vicenda della pala giorgionesca: Tuzio Costanzo avrebbe ottenuto la piena disponibilità della cappella solo nel corso del 1504, non prima. L'effettivo beneficiario di quello spazio, Francesco da Colonia, potrebbe, dunque, essere considerato il primo committente del dipinto: questa ipotesi spiegherebbe non solo la presenza di alcuni elementi figurativi nella pala, ad esempio di san Francesco, ma anche il rilevamento, avvenuto nel corso dell'ultimo restauro, di una precedente versione sostanzialmente

---

[554] Archivio Diocesano di Treviso, *Volumina Actorum*, n. 22, c. 78*v* (in data 21 ottobre 1501): cfr. FINOCCHI GHERSI, 2013, Appendice, Doc, 4, p. 65.

diversa nell'assetto del trono e delle figure, che induce a ipotizzare un cambiamento intervenuto in corso d'opera. La datazione della stesura finale dovrebbe pertanto essere assestata al 1504. Sorprende, però, che nella prima versione non comparisse accanto a san Francesco una santa Caterina.

Si vede bene, dunque, come il risultato finale di questa analisi finisca per negare, con l'avvallo di fonti documentarie, la possibilità di mantenere la cronologia della pala attorno all'anno 1500, così come prospettato, su base stilistica, da Ballarin, Humfrey e Lucco, per citare alcuni nomi.[555] Trattandosi di un punto essenziale per la ricostruzione del catalogo di Giorgione, così come essa è presentata anche in questa sede, sembra doveroso prendere urgentemente in considerazione queste ipotesi per valutarne l'incidenza. Inizierei presentando una serie di dati che ho potuto recuperare tramite alcune ricerche effettuate a seguito della lettura dell'articolo di Finocchi Ghersi, apparso nel maggio 2013; si tratta di acquisizioni molto recenti che sicuramente potranno beneficiare di approfondimenti futuri.

Il riferimento alla data 1584 come prima menzione di una cappella dedicata a san Giorgio deve essere corretto, come segnalato da Bellinati:[556] nel rapporto della visita pastorale effettuata dal vescovo Giorgio Cornaro nel 1567 si trova, infatti, citato un altare di san Giorgio «non consacratus, male tenutus in cuius capella reperitur sepulchra de familia illorum de Constantiis et nullos ad illud esse pro legatus seu mansionaria».[557] Lo stato di conservazione non sembra essere buono e non c'è alcun riferimento esplicito alla pala; ciò naturalmente non significa che non ci fosse. Queste visite pastorali si mostrano, del resto, alquanto parche nel fornire informazioni sull'apparato decorativo della chiesa: i dipinti vengono menzionati molto raramente e in genere solo per questioni che riguardano la loro tenuta decorosa. Tuttavia, la lettura

---

[555] BALLARIN, 1979; HUMFREY, 1993; LUCCO, 1995.

[556] Bellinati cita dal volume di Liberali, precisando che Anderson nel precedente articolo non aveva riportato la notizia di questa visita. La studiosa, infatti ,citava la data 1584 come prima menzione della cappella; nella successiva monografia il riferimento al 1567 compare, ma senza alcun riferimento al contenuto del rapporto di Giorgio Cornaro: cfr. BELLINATI, 1978, pp. 37, 39 (nota10); LIBERALI, p. 394; ANDERSON, 1973, p. 293; *Id.*, 1996, p. 293: «en 1567 et en 1584, des évêques en visite déplorent que la chapelle ne soit pas bien entretenue». Fin dall'articolo di Bellinati si ipotizza che la cappella indicata con la lettera «G» nella pianta settecentesca sia da considerarsi *post* 1467.

[557] Archivio diocesano di Treviso, Visite pastorali, 1567, b. 5, f. 500*v*.

integrale di questo ricchissimo fondo, finora a quanto pare non propriamente studiato se non, in piccola parte, da Anderson, ha consentito di rintracciare informazioni importanti su cappelle e altari.

Nella rapporto del 1567, come di consueto, si riportano le risposte del pievano di San Liberale alle domande rivoltegli dal vescovo; descrivendo la chiesa egli afferma che vi si trovano due cappelle, una intitolata a Santa Caterina, posseduta da un certo Ludovico Fadino, canonico di San Marco, il quale ne avrebbe ereditato il giuspatronato dai Moro;[558] un'altra, «che si chiama l'altar de Gavagnoli, quale è giuspatronato del Magnifico Podestà»; successivamente aggiunge che vi è un'altra cappella, il cui giuspatronato appartiene alla Comunità, intitolata a san Giovanni Battista.[559] A queste informazioni segue un elenco di nove altari, citati in quest'ordine: dopo l'altare maggiore, nel quale «non vi è cappella, cioè mansionaria», l'altare di san Giovanni Battista, «non consacrato et est sane bene tenutus atque ornatus», l'altare di santa Maria (in altre occasioni chiamato anche di san Marco), l'altare di Santa Caterina, «non consacrato et deficit altare portatile et aliis ornamentiss ad usum celebrandi, possessum per dominus Fadinus canonicus Sancti Marci Venetiis», l'altare di santa Brigida «quod maxime indigens reparatione in omnibus», l'altare della Santissima Pietà, «constructus a Sacro Monte Pietatis», l'altare della santissima Vergine Maria, «consacratus satis ornatus», l'altare di san Giorgio, già menzionato, e l'altare di san Nicola, «quod non est consacratus, se ipsi notarii aliquando ex voto celebrare facium missas».

Come si evince chiaramente da questo passo, nonché dai rapporti successivi, la situazione degli altari presenti in chiesa è molto più articolata di come la descrive Melchiori; inoltre, non sembra possibile affermare che quando si parla solamente di altare non si sia in presenza anche di una cappella; sembra infatti che la scelta dei due termini sia legata alla dotazione di una mansionaria. In ogni caso, la cappella di santa Caterina certamente esisteva ancora a questa altezza e anche in anni più avanzati, come dimostrano i riferimenti rintracciabili negli *Estimi*;[560] è, dunque, vero che si trattava di una cappella importante e molto ricca, di frequente dotata con una buona somma di

[558] *Ivi.*, f. 496*r*.
[559] *Ivi.*, f. 496*v*.
[560] CECCHETTO, 1994, p. 73; Archivio comunale di Castelfranco Veneto, *Estimi*, reg. 143, cc. 2 – 4*r*.

ducati. Ed è pure accertabile che fosse tra le più antiche, ma non l'unica: nel rapporto della prima visita pastorale conservata nel fondo dell'archivio diocesano di Treviso, siamo alla data 1467, si citano una cappella di santa Caterina e una cappella di santa Maria. Nelle successive visite, che si susseguono, senza interruzioni, a distanza di una decina d'anni circa, emerge con continuità la presenza di queste due cappelle cui di volta in volta se ne aggiungono altre, purtroppo non secondo una sequenza lineare. Risulta molto difficile, infatti, stabilire la data di fondazione delle cappelle successive, così come chiarirne una volta per tutta la collocazione, giacché le si trova menzionate in modo sporadico e disordinato.

Quanto al nostro Francesco da Colonia, lo si incontra proprio nel rapporto della visita effettuata dal vescovo Bernardo de' Rossi nel 1508, quale «capellanus ad cappellam Sancte Catherine in ecclesie Sancti Liberalis»: credo sia pertanto opportuno escluderlo dalle vicende della cappella Costanzo e della pala di Giorgione, le quali, del resto, non sembra ancora possibile chiarire del tutto. Resta infatti problematica, a mio avviso, la collocazione originaria della pala, aspetto penalizzato dalla totale mancanza di citazioni della cappella e dell'altare di san Giorgio precedenti il 1567, nonché dalle ambigue notizie circa lo stato di conservazione del dipinto, che ad un certo punto sembra addirittura richiederne la dislocazione dall'altare; nel rapporto della visita effettuata nel 1604 si dice infatti:

> all'altare di san Giorgio sia dalla famiglia delli nobili Costanzi provistod'una palla nova, d'una lampada, d'un par de candellieri, di tabella nova di gloria et si allarghi et si slunghi per un palmo d'ogni canto la bredella levandosi poi via la palla vecchia et gli angeli vecchi dall'altare et sia tenuto detto altare governato et in ordine di tutto punto dalla detta famiglia di tempo in tempo [...].
>
> Archivio diocesano di Treviso, Visite pastorali, b. 10, 1604, f. *22v*

Successivamente, come riporta anche Anderson, sarebbero comparsi ulteriori riferimento ad un intervento da effettuarsi sulla pala: nel 1635 il vescovo Morosini avrebbe ordinato infatti che la tavola, «picta manu Zorzonis de Castrofrancho pictoris celeberrimi» fosse restaurata in quanto «corrupta et deformata».[561] Sette anni più tardi, l'ordine sarebbe stato ripetuto. Nel frattempo, tuttavia, sarebbe emersa un'indicazione alquanto sorprendente: nel rapporto datato 1632 si cita l'altare di san Giorgio «herens

[561] Archivio diocesano di Treviso, *Visite pastorali*, 1632, b. 13a, f. 171*r*; ANDERSON, 1996, p. 293.

parieti sacrestie»,[562] come se si trovasse in una cappella la cui parete è adiacente a quella della sacrestia. A questo punto ritengo opportuno rimandare ad altra sede e ad ulteriori riflessioni la trattazione di questo complesso problema. Mi limiterei soltanto ad un'ultima considerazione: leggendo integralmente il passo in cui Melchiori cita la pala di Giorgione (siamo ormai nel Settecento inoltrato, poco prima della demolizione dell'edificio) sembra di capire che la sua descrizione della chiesa abbia inizio dalla zona del coro;[563] qui egli infatti menziona, per prima, la tavola di Ponchino, passando poi a descrivere un'*Incoronazione della Vergine* di mano di Matteo de' Angioli, un dipinto eseguito nell'anno 1625 che sembra piacergli molto, visto il commento: «pare quasi del Damini». Subito dopo Melchiori parla della sagrestia, dove vede un «quadro mobile con Nostra Signora che riceve sotto il suo manto alcuni confratelli»; ed è a questo punto che dice: «nella prima cappella di san Giorgio evvi la tavola di Nostra Donna col bambinetto nelle braccia et a basso nel lato destro san Giorgio e nel sinistro san Francesco».[564] Mi domando, pertanto, se egli davvero intendesse fare riferimento alla prima cappella sulla destra rispetto all'ingresso sulla facciata,[565] come inizialmente stabilito da Anderson. La questione, credo, rimane da chiarire.

---

[562] Archivio diocesano di Treviso, *Visite pastorali*, 1632, b. 13, f. 5*r*.

[563] Conviene forse spiegare che Anderson fa riferimento, apparentemente senza fare distinzioni, a due manoscritti di Melchiori: finora si è sempre citato l'esemplare del Correr perché è quello più utilizzato, ma nell'articolo del 1973 la studiosa cita anche il ms. It. VI, 216 (5984) della Biblioteca Marciana, che contiene delle parti autografe e della parti copiate da Fapanni (cfr. ZORZANELLO, 1950, p. 162); in questo manoscritto compare una copia, su scala più piccola della pianta settecentesca di San Liberale: cfr. Anderson, 1973, p. 297 (nota 7).

[564] MELCHIORI, 1724 – 1735, c. 137.

[565] Anche quando descrive le iscrizioni presenti in chiesa, il cronista principia il suo discorso dall'iscrizione che vede sopra la porta della sagrestia; da alcuni riferimenti rintracciati nelle visite pastorali sembra di capire, infatti, che in concomitanza con dei lavori di ampliamento della sagrestia fu fatta aprire una porta che dava sull'esterno. Potrebbe essere, dunque, questo il punto di accesso per Melchiori; mi riservo, tuttavia, di compiere ulteriori approfondimenti, prima di trarre conclusioni.

UNA COMMITTENZA BEMBO NELLA GIOVINEZZA DI TIZIANO

La pala raffigurante *L'Arcangelo Raffaele e il giovane Tobiolo*, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, è stata oggetto negli ultimi tempi di un notevole incremento di interesse da parte della critica, alquanto incerta, fino a qualche decennio fa, nel riconoscerne pienamente l'autografia. La mostra dedicata a Pietro Bembo ha contribuito a richiamare l'attenzione sulle qualità dell'opera,[566] sottoposta, in previsione di questa apparizione pubblica, ad una campagna di analisi diagnostiche, il cui esito è stato ufficialmente presentato in concomitanza con un'esposizione organizzata presso Pieve di Cadore, che ha visto protagonista, accanto al *Tobiolo*, il paliotto Pesaro proveniente da Anversa.[567] In tale occasione, nuove considerazioni sull'esecuzione del dipinto sono emerse, perciò si è ritenuto opportuno offrire un contributo che riepilogasse lo stato della questione, analizzando le ultime proposte a confronto con le riflessioni avanzate, anche in sede di recensione, a conclusione della mostra padovana.

Credo convenga partire dai dati raccolti sulla provenienza del quadro: la prima testimonianza risale a Ridolfi (1648, i, pp. 152-153) il quale, parlando delle molte cose realizzate da Tiziano «uscito dalla Scola del Maestro», cita «la tavola dell'Angelo Raffaele col picciolo Tobia à mano che si vede nella chiesa di Santa Caterina di Venetia».[568] Tale ubicazione è confermata da Boschini,[569] il quale la precisa ulteriormente collocando la pala nella navata destra, sull'altare dell'Angelo Raffaele.

[566] FERRARI, 2013, pp. 208 – 209.
[567] AIKEMA [a cura di], 2013.
[568] RIDOLFI, 1648, I, pp. 152 – 153.
[569] BOSCHINI, 1664, p. 428.

Seguono le attestazioni di Zanetti e Moschini,[570] finché nel 1920 il dipinto risulta spostato sopra la porta della sagrestia e, successivamente, trasferito nelle Gallerie.[571]

La storia dell'altare intitolato all'Angelo Raffaele, che le fonti a stampa testimoniano solo a partire da Sansovino e Stringa,[572] può essere ricostruita con maggior attraverso i documenti d'archivio, ricorrendo anzitutto alle visite pastorali, che consentono di confermarne la presenza in chiesa all'altezza del 1616 e del 1623.[573] Di un certo interesse risulta, inoltre, il reperimento del testamento di Zuan Antonio Nasi, redatto nel 1567:[574] questo personaggio meriterebbe di essere indagato più a fondo, giacché possedeva un certo numero di quadri importanti, tra i quali un Tiziano perduto;[575] qualche notizia può essere rintracciata in Tassini, che lo dice originario di Cremona,[576] mentre Sanudo lo menziona, nel luglio del 1533, come «sorastante di rami et stagni» presso il Fondaco dei Tedeschi, incarico che, tuttavia, gli viene tolto a seguito di una causa.[577] Nel suo testamento Nasi chiede sia fatta costruire un'arca ai piedi «dello altar mio del Anzolo Raphael»,[578] presso il quale ordina siano celebrate messe in suo ricordo; vuole, inoltre, che sulla stessa parete trovi posto uno dei suoi dipinti, una «cena del nostro signor fatta in Hemano quando el se discopresse a dui sui discepuli, sopra dil qual gli è el retracto mio et della mia consorte ⌈…⌉».[579] L'iscrizione riportata da Palfero conferma l'esistenza del sepolcro, e l'intitolazione così antica dell'altare sembra avvalorare, anche se non confermandola del tutto, l'ipotesi che la pala si trovasse *in loco* fin dal tempo della sua esecuzione, a seguito di una committenza

---

[570] ZANETTI, 1771, p. 107; MOSCHINI, 1815, i, p. 674.
[571] BERTARELLI, 1920, p. 476.
[572] SANSOVINO, 1581, f. 61b; STRINGA, 1604, p. 149.
[573] Si tratta delle visite pastorali Vendramin (27 maggio 1616) e Tiepolo (4 dicembre 1623), reperite presso l'Archivio patriarcale di Venezia (ringrazio Paola Benussi per l'assistenza prestatami): cfr. Archivio storico del patriarcato di Venezia (APVe), *Archivio "segreto"*, Visite pastorali monasteri femminili, bb. 4 – 5, nn. 24, 12.
[574] Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Notarile*, *Testamenti*, Ziliol, b. 1259, n. 588. Lo segnala anche Francesca Toffolo (facendo riferimento ad un'altra segnatura: Archivio di Stato di Venezia, *Santa Caterina di Venezia*, b. 11, cc. 55*v* – 56*v*) nella sua tesi di dottorato sulla chiesa di Santa Caterina, discussa a Princeton nell'anno 2005 (copia in consultazione presso la biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze): cfr. TOFFOLO, 2005, pp. 115 – 121; si veda inoltre *Appendix b.*
[575] HOCHMANN, 2008, p. 16 (su segnalazione di Paola Benussi).
[576] TASSINI, 1888.
[577] SANUDO, ⌈ed. 1879 – 1902⌉, vol. LVIII, col. 392.
[578] ASVe, *Santa Caterina di Venezia*, b. 11, c. 55*v*.
[579] *Ivi*, cc. 56*r* – 56*v*.

della famiglia Bembo, come provato dallo stemma.[580] Francesca Toffolo segnala che nelle riunioni del capitolo del convento si incontrano due riferimenti a monache appartenenti a questa nobile casata: una Cataruccia, il 5 luglio del 1357 e una Marietta il 26 novembre del 1554. Tale notizia, come giustamente afferma la studiosa, suggerisce «a long-term relationship of the family with the convent», anche se non chiarisce le circostanze della commissione, sulla quale i documenti finora rinvenuti tacciono.[581]

L'esistenza di un dipinto del giovanissimo Tiziano sul tema dell'arcangelo Raffaele è, d'altronde, testimoniata sin da Vasari (1568), il quale racconta:

> l'anno poi 1507 mentre Massimiliano imperadore faceva guerra ai Viniziani, fece Tiziano, secondo che egli stesso racconta, un angelo Raffaello, Tobias ed un cane, nella chiesa di San Marziliano, con un paese lontano, dove in un boschetto San Giovanni Battista ginocchioni sta orando verso il cielo, donde viene uno splendore che lo illumina: e questa opera si pensa che facesse innanzi che desse principio alla facciata del fondaco de' Tedeschi.
>
> Vasari, *Le vite* [...], 1568 [ed. 1966 – 1987], VI, p. 156

Hadeln e Hourticq hanno opportunamente spiegato che questa testimonianza deve essere distinta in due parti:[582] la prima consiste nell'affermazione di Tiziano, il quale assegna la data 1507, da intendersi (*more veneto*) 1508 per i riferimenti interni alla citazione stessa, a un suo dipinto raffigurante l'Angelo Raffaele e Tobia; la seconda è la descrizione di Vasari, che in effetti vede una tavola con quel soggetto nella chiesa di San Marziale. Tuttavia, dal momento che in quest'opera, da poco trasferita alla Madonna dell'Orto, lo stile si mostra affine al linguaggio più maturo (agli anni Quaranta l'ha infatti riferita la critica), sembra plausibile supporre che l'autore delle *Vite*, non avendo potuto vedere il dipinto di Santa Caterina, abbia associato il ricordo delle parole di Tiziano a quello di San Marziale.[583]

La confusione di Vasari sembra aver pesato non poco sulla comprensione del quadro: se Ridolfi ne dava notizia come opera di Tiziano e tale nome compariva nell'incisione di Lefebvre del 1682,[584] già Boschini ne metteva in discussione

---

[580] CICOGNA, [ed. 2001, a cura di Pazzi e Bergamasco, *q.v.*], I, p. 302.
[581] TOFFOLO, 2005, p. 114.
[582] HADELN, 1914 – 1924, I [1914], p. 153 (nota 1); HOURTICQ, 1919, p. 102.
[583] Non concorda su questo punto Aikema: cfr. AIKEMA, 2013, pp. 22, 31.
[584] RIDOLFI, 1648, I, pp. 152 – 153.

l'autografia assegnandolo all'allievo Sante Zago,[585] attivo a Venezia a partire dal 1530; Zanetti, invece, rinunciava ad esprimersi sull'autore, lamentando la pessima visibilità della tavola causata da alcune finestre «che incomodano la vista».[586] A seguire la testimonianza di Boschini sono anzitutto Crowe e Cavalcaselle,[587] non Ricketts il quale pensa piuttosto ad una copia di ambito giorgionesco da una perduta invenzione del giovane Tiziano.[588] Tale ipotesi, tuttavia, è oggi smentita dalle radiografie, che hanno portato alla luce non solo una straordinaria bellezza di segno nella stesura del panneggio, ma anche una diversa e ancor più monumentale impostazione della figura dell'Angelo, il cui sguardo era rivolto verso destra, anziché verso il basso, ad indicare una differente direzione del suo cammino. Questi dati, compatibili con un cambiamento in corso d'opera del tutto consueto per il *modus operandi* del pittore, sono stati oggetto, come si vedrà tra breve, di una complicata ricostruzione, che intende interpretarli come fossero diverse fasi di esecuzione del dipinto, realizzate ad una notevole distanza di tempo. Converrà, dunque, in seguito, prendere brevemente in esame il resoconto delle analisi radiografiche e riflettografiche eseguite su tutta la superficie del dipinto.[589]

Studiosi autorevoli quali Hourticq, Suida, Fogolari, Morassi e Wilde hanno confermato il nome di Tiziano,[590] contribuendo significativamente alla fortuna del quadro. Basti pensare al ripensamento di Tietze, che nell'edizione del 1936 aveva espunto il dipinto dal catalogo delle opere autografe, mentre in quella successiva, in lingua francese (1950), riteneva di poter riconoscere nello stemma Bembo, nel frattempo identificato da Mayer, un argomento a favore dell'attribuzione al maestro, nonché di una datazione precoce. Nonostante il progressivo maturare di consensi, il nome di Sante Zago, resisteva, però, ancora a lungo, avvallato dalle argomentazioni di

[585] BOSCHINI, 1664, p. 428. Charles Hope ha sollevato dubbi su questo alunnato: cfr. HOPE, 1993.
[586] ZANETTI, 1771, p. 107.
[587] CROWE, CALVASELLE, 1877 – 1878, II, p. 432.
[588] RICKETTS, 1910, p. 31.
[589] ARTONI, ROSSI, 2013.
[590] HOURTICQ, 1919, p. 102; SUIDA, 1933, p. 15; FOGOLARI, in *Mostra di Tiziano*, 1935, pp. 26 – 27, n. 4; MORASSI, 1954, p. 196; WILDE, 1974, pp. 109, 111 – 112.

Gilbert,[591] e dall'autorevole consenso di Pallucchini, ripreso, seppur con qualche riserva, da Sandra Moschini Marconi e da Wethey.[592]

La comunicazione di Ballarin al convegno del 1976 riporta l'attenzione sul quadro, analizzandolo come un pezzo importante della storia di Tiziano subito prima del Fondaco dei Tedeschi;[593] di seguito a quell'intervento maturano i pareri favorevoli di Hope, Joannides, Lucco e Gentili,[594] tanto che oggi l'autografia dell'opera si può dire assestata, come dimostra il pieno consenso espresso da Giovanna Nepi Scirè,[595] in occasione della mostra dedicata al ciclo di Tintoretto che, assieme alla bella pala di Veronese, adornava il coro della chiesa di Santa Caterina.[596] Più controversa è la questione della datazione, che gran parte della critica, in capo a letture diverse della giovinezza di Tiziano, ritiene di poter collocare in un arco di tempo compreso tra il 1511 e il 1514: in particolare Joannides e Lucco individuano nel gesto dell'Angelo Raffaele un riferimento iconografico preciso alla *Creazione di Adamo*, affrescata da Michelangelo nella Sistina all'inizio del 1511. Questa data indicherebbe un termine *post quem* imprescindibile per l'esecuzione della tavola che, tuttavia, per consonanza stilistica con opere successive, quali la *Sacra Conversazione* Magnani Rocca, potrebbe essere portata innanzi sino al 1514 circa.[597] Lucco, inoltre, ritiene, seguendo Humfrey, che il cielo al tramonto del *Tobiolo* abbia funto da modello per quello dell'*Assunzione di Palma*, documentata al 1513.[598]

La corretta chiave di lettura per accedere al dipinto è senz'altro rappresentata da Michelangelo e da un nuovo modo di guardare all'antico: la grandezza di scala e la

---

[591] GILBERT, 1952.
[592] PALLUCCHINI, 1969, I, pp. 219-220; MOSCHINI – MARCONI, 1962, pp. 264-265, cat. 458; WETHEY, 1969-1975, cat. no. X-39.
[593] BALLARIN, 1980, pp. 496 – 497.
[594] HOPE, 1993, pp. 180 – 186; JOANNIDES, 2001, pp. 165 – 170; LUCCO, 2012, pp. 92 – 95, n. 13; GENTILI, 2012, pp. 19, 20, 24.
[595] NEPI SCIRÉ, 2005, pp. 15, 19 (nota 12).
[596] Sulla storia della chiesa, che faceva parte di un complesso, dapprima abitato da frati sacchiti o sacchini, della Petinenza di Gesù, poi affidato a monache che seguivano la Regola di Sant'Agostino, segnalo: CORNER, 1749, XII, pp. 201 – 217; TASSINI, 1863, pp. 150 – 151; LORENZETTI, 1926, p. 400; NOÉ, 2000; MOSCHINI - MARCONI, CECCHINI, 2005. Sui frati sacchiti o sacchini: cfr. LITTLE, 1894; EMERY, 1943 e 1960; BURNS, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, VI [1980], pp. 1398 – 1403; ANDREWS, 2006; BURNS, 2008.
[597] JOANNIDES, 2001, p. 168.
[598] HUMFREY, 2007, p. 65; LUCCO, 2012, pp. 92 – 95.

genuina solidità dell'Angelo Raffaele, che con disinvoltura domina lo spazio, indirizzano verso le figure affrescate sul lato della Merceria del Fondaco dei Tedeschi, a partire dalla seconda metà del 1508. In questo momento, come suggerisce Ballarin, Tiziano orienta con decisione il proprio linguaggio nella direzione del classicismo, evidentemente suggestionato, con una sensibilità diversa rispetto a Giorgione, dalle informazioni provenienti da Firenze e giunte a Venezia per tramite di stampe e cartoni (gli studi per la *Battaglia di Cascina* quali si leggono nella xilografia del *Trionfo di Cristo*, la cui datazione, tuttavia, è molto dibattuta).[599] Nell'anno stesso della realizzazione delle ante d'organo per la chiesa di San Bartolomeo da parte di Sebastiano, l'altra punta emergente della maniera moderna, e della presenza di Fra Bartolommeo in città, il *Tobiolo* si presenta come una delle prime espressioni di questa maturazione, che procederà negli esiti del *Concerto campestre* o della *Venere* di Dresda; al tempo stesso, esso funge da importante cerniera con la *Susanna*, che all'altezza del 1507 aveva rappresentato il momento di confronto più diretto con Giorgione e in particolare con la maniera uscita dalle provocazioni del realismo di Dürer e dal contatto con i primi segnali di quel classicismo.

La soluzione figurativa offerta da Tiziano risulta contraddistinta, a mio avviso, da una forte originalità, come dimostrano i confronti con altre rappresentazioni dello stesso soggetto, per la verità non così frequente in ambito veneziano a questa altezza cronologica: si osservi, ad esempio, la stampa di Giulio Campagnola o la pala dipinta da Cima da Conegliano in Santa Maria del Carmine, raffigurante un'*Adorazione dei pastori* alla quale presenziano anche l'Angelo Raffaele e Tobiolo.[600] In un altro dipinto, più tardo, dello stesso pittore i due personaggi vengono rappresentati assieme ai santi Nicolò e Giacomo,[601] associati, come suggerito da Joseph Hammond, a coloro che avevano il compito di proteggere i viaggiatori.[602] In effetti, quello del viaggio è un

[599] BALLARIN, 1980, pp. 496 – 497; *Id.*, 1993, pp. 387 – 389. Per un recente resoconto sul dibattito sorto intorno al *Trionfo di Cristo*: cfr. LÜDEMANN, 2013.
[600] Questo dipinto risulta di un certo interesse in virtù della sua collocazione cronologica, che la critica ha ritenuto di poter individuare tra 1509 e 1511, ovvero a ridosso della morte dei committenti Giovanni e Caterina Calvo: cfr. HUMFREY, 1983, pp. 122 – 123, figg. 120 – 121.
[601] MOSCHINI – MARCONI, 1962, p. 116; HUMFREY, 1983, p. 133, fig. 147.
[602] HAMMOND, 2011, p. 80.

tema molto importante nella storia tramandata dal *Libro di Tobit*,[603] tanto è vero che a Firenze, nel corso del XV secolo, in parallelo con l'accresciuta popolarità di confraternite intitolate all'Angelo Raffaele, si sono rintracciati numerosi casi di committenze legate a famiglie di mercanti. Accadeva, infatti, che nell'occasione del primo viaggio intrapreso dai membri più giovani, la protezione dell'Angelo Raffaele venisse invocata attraverso la commissione di un dipinto: in tali raffigurazioni Tobiolo si presenta nelle vesti di adolescente, piuttosto che di bambino. Questa seconda versione sembra, infatti, rimandare al caso di *ex-voto* legati alla nascita di figli molto attesi (non è tuttavia possibile fare distinzioni precise a partire dall'età di Tobiolo).[604] Dai repertori iconografici si apprende, tuttavia, che il significato precipuo associato all'Angelo Raffaele lo qualifica non tanto nel ruolo di guida quanto in quello di guaritore:[605] gli studiosi hanno, infatti, ipotizzato che il contesto fiorentino, così fortemente connotato da una cultura mercantile, abbia favorito il prevalere di un'altra accezione, pur presente nel testo del vangelo deutero-canonico.

Il significato e le possibili circostanze di una commissione Bembo al giovane Tiziano non erano state finora propriamente indagate dalla critica, limitatasi a indicare il nome di Pietro in virtù dei rapporti maturati in seguito con il pittore. Come è noto, anche il padre, molto in contatto con l'ambiente fiorentino, coltivava una buona familiarità con la sfera artistica e potrebbe ugualmente costituire un ottimo candidato. Se si considera che dal 1506 al 1512 Pietro è ospite fisso presso la corte di Urbino, sembra quanto mai opportuno volgere lo sguardo verso la biografia di questo personaggio, che all'altezza del 1507 presenta un dato di grande interesse: in quell'anno Bernardo viene infatti colpito da una grave malattia, che lo costringe a letto per qualche tempo; una volta guarito, il 19 novembre, il patrizio settantaquatrenne

---

[603] Sull'origine del testo, oggetto di complesse indagini critiche che vanno dalla definizione del suo genere letterario ai problemi relativi alla data di composizione, all'uso delle fonti bibliche ed extrabibliche: cfr. TOLONI, 2004.

[604] Per la fortuna dell'iconografia dell'angelo Raffaele in ambito fiorentino e per il suo significato di "angelo custode": cfr. ACHENBACH, 1943 – 1945; EISENBICHLER, 1995; *Id.*, 1998.

[605] REAU, 1955 – 1959, II [1958], pp. 53-55. Lo segnalava anche Gombrich: cfr. GOMBRICH, 1948, pp. 63- 67; lo conferma Hammond, richiamando l'attenzione su un rilievo di Palazzo Ducale accompagnato da una scritta che dimostra come a Venezia i poteri taumaturgici dell'Arcangelo Raffaele fossero associati alla sua capacità di domare gli spiriti maligni responsabili di tempeste e di altri pericoli per i navigatori: cfr. HAMMOND, 2011, p. 81

annota una commossa preghiera nello *Zibaldone*.[606] Giannetto ha richiamato l'attenzione su questi versi, ricordando che la gravità delle condizioni di salute di Bernardo mossero Pietro a fare brevemente ritorno a Padova per assisterlo, come si evince dalla lettera indirizzata a Superchio in data 26 novembre 1507, alla quale si può affiancare affiancare quella inviata a Bibbiena il 13 novembre dello stesso anno.[607] Tale circostanza avrebbe, dunque, potuto richiedere, a titolo di ringraziamento per l'avvenuta guarigione, la commissione di un'opera intitolata all'Angelo Raffaele, le cui miracolose virtù sono personificate sin dal nome, che in ebraico significa "Dio ha guarito".

Questa l'ipotesi che ho prospettato, con la dovuta cautela, in occasione della mostra Bembo; restavano, infatti, da chiarire i legami con la chiesa di Santa Caterina, che le ricerche d'archivio, come si è detto, non avevano consentito di mettere in luce. Di grande importanza è, pertanto, apparsa la segnalazione di Irene Brooke, la quale ha individuato nell'epistolario di Bembo alcuni riferimenti al monastero veneziano:[608] siamo nell'ambito di una vicenda familiare, protagoniste tre nipoti di Pietro, figlie di sua sorella Antonia; non si tratta, dunque, di monache, ma di fanciulle entrate in monastero in attesa di essere maritate. Le ragazze portano il cognome Marcello, poiché la madre si è sposata per due volte con membri di questa famiglia:[609] dal primo marito, Sebastiano, erano nate tre femmine, Marcella, Marietta e Giulia, che nel 1501 rimangono orfane di padre. Forse in seguito al secondo matrimonio con Giacomo Marcello, Antonia le avrebbe collocate in un monastero adatto a provvedere alla loro tutela ed istruzione. Tristemente anche la donna muore, all'inizio del 1510, lasciando profondamente addolorato il padre Bernardo,[610] che in diverse occasioni aveva

---

[606] London, British Library, ms Additional 41068/A, f. 19*v*. Ringrazio il dr. Stephen Parkin e il dr. Francesco Piovan per l'assistenza datami su questo punto.

[607] BEMBO, *Lettere*, [ed. a cura di Travi, 1987-1993], I [1987], p. 260, n. 265; *Ivi*, pp. 229-230, n. 241.

[608] Segnalazione avvenuta in sede di recensione: cfr. BROOKE, 2013, p. 357; si rimanda anche alla tesi di dottorato discussa presso il Courtauld Institute di Londra: BROOKE, 2011, p. 166.

[609] Nel 1493 era avvenuto il matrimonio con Sebastiano Marcello: ne abbiamo notizia dallo *Zibaldone* di Bernardo e dall'epistolario di Pietro; cfr. GIANNETTO, 1985, p. 50; CAPPELLARI VIVARO, *Il Campidoglio veneto*, codd. Marc. It. 15 – 18 (= 8304 – 8307), vol. I, c. 145*r* e vol. III, c. 34*v*.

[610] Parlando del procedimento giudiziario contro Angelo Trevisan, in corso da gennaio a marzo del 1510, Sanudo attribuisce la mancata partecipazione di Bernardo alla seduta finale del processo, tenutasi il 4 marzo, alla morte della figlia: cfr. SANUDO, [ed. 1879 – 1902], X, col. 18. La segnalazione viene da

dimostrato un grande affetto nei confronti delle nipotine, in particolare della primogenita, Marcellina, più volte ricordata nello *Zibaldone* e presente a Ferrara nel 1499 assieme ai nonni. Non è escluso, dunque, che prima di Pietro, anche Bernardo si fosse interessato della loro educazione e del loro benessere; naturalmente, dopo la sua scomparsa nel 1519, sarebbe toccato definitivamente allo zio prendersene cura, tanto è vero che egli si fa carico del loro matrimonio. Marcella viene data in sposa a Giovan Matteo, l'affezionato nipote di Pietro, il 3 novembre del 1519: nella lettera indirizzatagli da Padova il 25 novembre dello stesso anno, Bembo chiede che la novella sposa, visitando le sorelle presso il monastero, «prieghi la Badessa di santa Caterina a far con le sue monache divota orazione a Dio per la salute e la felicità di Papa Leone»; aggiunge che le «due sue sirocchie doveranno elleno fare in ciò altrettanto e ancor di più, in quanto elleno sperar possono che S. Sant. mi doni modo di poterle accompagnare onoratamente ancora esse. Il che fare parimente disidero acciò che elle escano altresì di quel monisterio nella guisa che è Marcella uscita».[611] Verrebbe, dunque, la tentazione di pensare che l'ingresso in monastero delle nipoti Marcello, per ora non collocabile cronologicamente, possa avere a che fare con l'arrivo del dipinto in quello stesso luogo. Ulteriori indagini sono certamente auspicabili su questo punto, ma credo si possa dire che il quadro ricostruito sinora appare, per la prima volta, dotato di una incoraggiante coerenza.

Le riflessioni sorte a seguito della campagna di indagini scientifiche sull'opera, presentate nel catalogo della mostra di Pieve, segnalano, invece, la volontà di intraprendere un'altra strada. L'evidenza di una complessa fase esecutiva conduce Paola Artoni e Sandra Rossi ad ipotizzare una lunga gestazione del quadro, le cui tappe vengono individuate sulla base di diversi elementi: in primo luogo la restituzione da parte dell'ultravioletto di un profilo classicheggiante nel volto dell'angelo, che si mostrerebbe assai simile alle tipologie realizzate da Sebastiano del Piombo, al punto da ipotizzare che questa prima composizione debba essere datata prima della sua partenza per Roma, ovvero prima del 1511. In secondo luogo, ad essere chiamato in causa è un

---

GIANNETTO, 1985, p. 253. Curiosamente, però, in una delle lettere in cui si trovano menzionate le nipoti, Pietro sembra alludere alla madre di Marcella come se fosse ancora viva: cfr. BEMBO, *Lettere*, [ed. a cura di Travi, 1987-1993, *q.v.*], II [1990], p. 140, n. 395.

[611] *Ivi*, pp. 139-140, n. 394.

confronto con una marca tipografica di Alessandro Bindoni, editore e libraio di origine lombarda, attivo a Venezia nei primi due decenni del secolo XVI:[612] in un testo dedicato all'angelo custode, stampato a Venezia nel 1522, compare, infatti, una marca raffigurante l'angelo Raffaele e Tobiolo, secondo un'iconografia che le due studiose ritengono molto somigliante all'immagine restituita dalle analisi radiografiche. Tale riscontro consentirebbe di ipotizzare che fino a questa altezza il dipinto di Tiziano avesse mantenuto l'assetto della prima versione; successivamente al 1522 sarebbe stato oggetto di una stesura finale, quella visibile ancora oggi. Ciò sarebbe dimostrato dal confronto con una seconda marca tipografica, più tarda, utilizzata a partire dal 1539 dalla società intitolata a Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, nella quale si vede una composizione che sembrerebbe tenere conto delle modifiche apportate alla pittura.

La collocazione cronologica proposta per il dipinto lo ritiene dunque compatibile con opere dell'inizio degli anni Venti, come la pala Gozzi di Ancona e la pala Malchiostro del Duomo di Treviso.[613] In attesa che lo studio sulle marche tipografiche elaborato dalle due studiose venga pubblicato nella sua interezza, forse con l'aggiunta di ulteriori spunti di riflessione, sembra opportuno mantenere un atteggiamento di grande prudenza: come mi ha gentilmente confermato Angela Nuovo, sembra, infatti, difficile pensare di poter ricavare delle certezze dal rapporto tra le marche tipografiche e la pittura, trattandosi di un campo in cui le ricerche più accurate sono ancora tutte da eseguire.[614]

---

[612] CIONI, 1968.

[613] AIKEMA, 2013, p. 33.

[614] Ringrazio Angela Nuovo per avermi fornito (a titolo di esempio) i seguenti riferimenti bibliografici: GABRIELE, 2008; GARAVELLI, 2008. Segnalo, inoltre, un dato: la consultazione del repertorio curato da Zappella mi ha consentito di verificare che le tipologie di marche tipografiche raffiguranti l'*Angelo Raffaele e Tobiolo* utilizzate dai Bindoni (non solo da Alessandro ma anche da altri membri del gruppo) presentano ulteriori varianti che non sembrano avere alcuna relazione con il dipinto di Tiziano: cfr. ZAPPELLA, 1986, pp. 55 – 57; si veda inoltre: VACCARO, 1983.

Tavole

1. LEONARDO, *Paesaggio del Valdarno*, 1473, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

2. PIERO DI COSIMO, *Scena di caccia*, New York, Metropolitan Museum of Art.

3. PIERO DI COSIMO, *Ritorno dalla caccia*, New York, Metropolitan Museum of Art.

4. PIERO DI COSIMO, *Foresta infuocata*, Oxford, Ashmolean Museum.

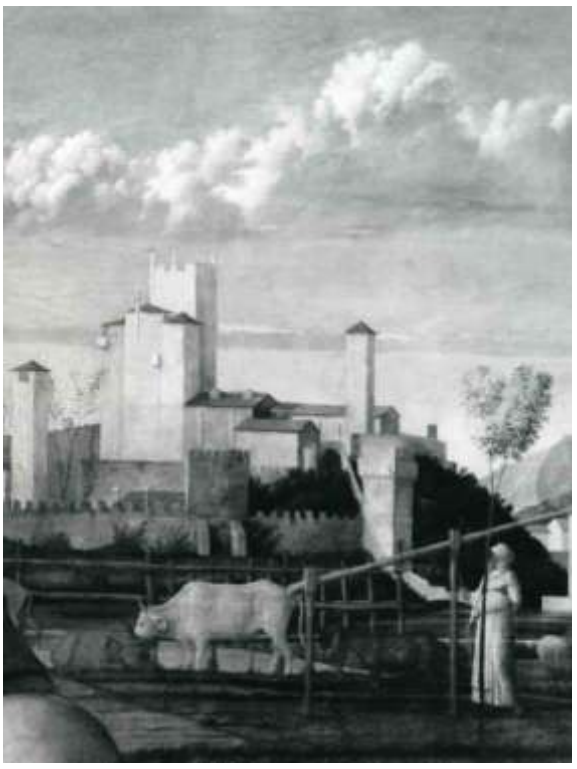
5. GIOVANNI BELLINI, *San Francesco nel deserto*, New York, The Frick Collection.

6. GIOVANNI BELLINI, *Trasfigurazione*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

7. GIOVANNI BELLINI, *Allegoria sacra*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

8. GIOVANNI BELLINI, *Madonna del prato*, Londra, National Gallery.

9. GIOVANNI BELLINI, *Madonna del prato* (particolare) Londra, National Gallery.



10. GIOVANNI BELLINI, *Madonna del prato* (particolare) Londra, National Gallery.

11. GIORGIONE, *Madonna in trono con il Bambino, san Francesco e san Giorgio*, Castelfranco (TV), Duomo di San Liberale.

12. GIORGIONE, *La Tempesta*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

13. GIORGIONE, *Tre filosofi*, Vienna, Kunsthistoriches Museum.

14. GIOVANNI BELLINI, *San Francesco nel deserto* (particolare), New York, The Frick Collection, cm 124,6 x 142.

15. GIORGIONE, *Tre filosofi* (particolare), Vienna, Kunsthistoriches Museum, cm 123 x 144 (misure attuali).

16. TIZIANO VECELLIO, *Venere dormiente nel paesaggio*, Dresda, Gemäldegalerie.

17. TIZIANO VECELLIO, *Concerto campestre*, Parigi, Musée du Louvre.

18. GIORGIONE, *Adorazione dei pastori o Natività* Allendale, Washington, National Gallery of Art.

19. VINCENZO CATENA, *Adorazione dei pastori* Bronlow, New York, Metropolitan Museum of Art.

20. VINCENZO CATENA, *Guerriero in adorazione della Vergine con il Bambino*, Londra, National Gallery of Art.

21. GIORGIONE, *Adorazione dei magi*, Londra, National Gallery.

22. GIORGIONE, *Sacra famiglia* Benson, Londra, National Gallery.

23. GIORGIONE, *Mosé alla prova del fuoco,* Firenze, Galleria degli Uffizi.

23. GIORGIONE (ED ALTRO PITTORE ANONIMO), *Giudizio di Salomone,* Firenze, Galleria degli Uffizi.

24. GIORGIONE, *Sacra conversazione*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

25. GIORGIONE, *Sacra conversazione* (particolare), Venezia, Gallerie dell'Accademia.

26. GIORGIONE, *Sacra conversazione* (particolare), Venezia, Gallerie dell'Accademia.

27. GIORGIONE, *Giuditta*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

28. MARTIN SCHONGAUER, *Madonna con il Bambino*, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen.

29. MARTIN SCHONGAUER, *Madonna con il Bambino*, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen.

30. GIORGIONE, *Sacra famiglia* Benson (particolare), Londra, National Gallery.

31. LEONARDO, *Vergine delle rocce* (particolare), Parigi, Musée du Louvre.

32. GIORGIONE, *Adorazione dei pastori o Natività* Allendale (particolare), Washington, National Gallery of Art.

32. GIORGIONE, *Adorazione dei pastori o Natività* Allendale (particolare), Washington, National Gallery of Art.

34. GIORGIONE, *Mosé alla prova del fuoco* (particolare), Firenze, Galleria degli Uffizi.

35. DÜRER, *Ercole al bivio* (particolare), Londra, British Museum, Prints & Drawings Department.

36. GIOVANNI BELLINI, *Madonna del prato* (particolare) Londra, National Gallery.

37. GIORGIONE, *Omaggio al poeta*, Londra, National Gallery.

38. CARPACCIO, *Congedo degli ambasciatori (Storie di sant'Orsola)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

39. GIORGIONE, *Omaggio al poeta* (particolare), Londra, National Gallery.

40. BOSCH, *Ecce Homo*, Francoforte, Städel Museum.

41. BOSCH, *Martirio di santa Giulia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

42. GIORGIONE, *Tramonto*, Londra, National Gallery.

43. LEONARDO, *Ritratto di Ginevra de' Benci*, Washington, National Gallery of Art.

44. LEONARDO, *Ritratto di Cecilia Gallerani ("La dama dell'ermellino")*, Cracovia, Muzeum Czartoryskich.

45. LEONARDO, *Ritratto di Ginevra de' Benci* (particolare), Washington, National Gallery of Art.

46. VERROCCHIO, *Dama col mazzolino*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

47. LEONARDO, *Ritratto di Cecilia Gallerani* (particolare), Cracovia, Muzeum Czartoryskich.

48. LEONARDO, *Ritratto di Ginevra de' Benci* (particolare), Washington, National Gallery of Art.

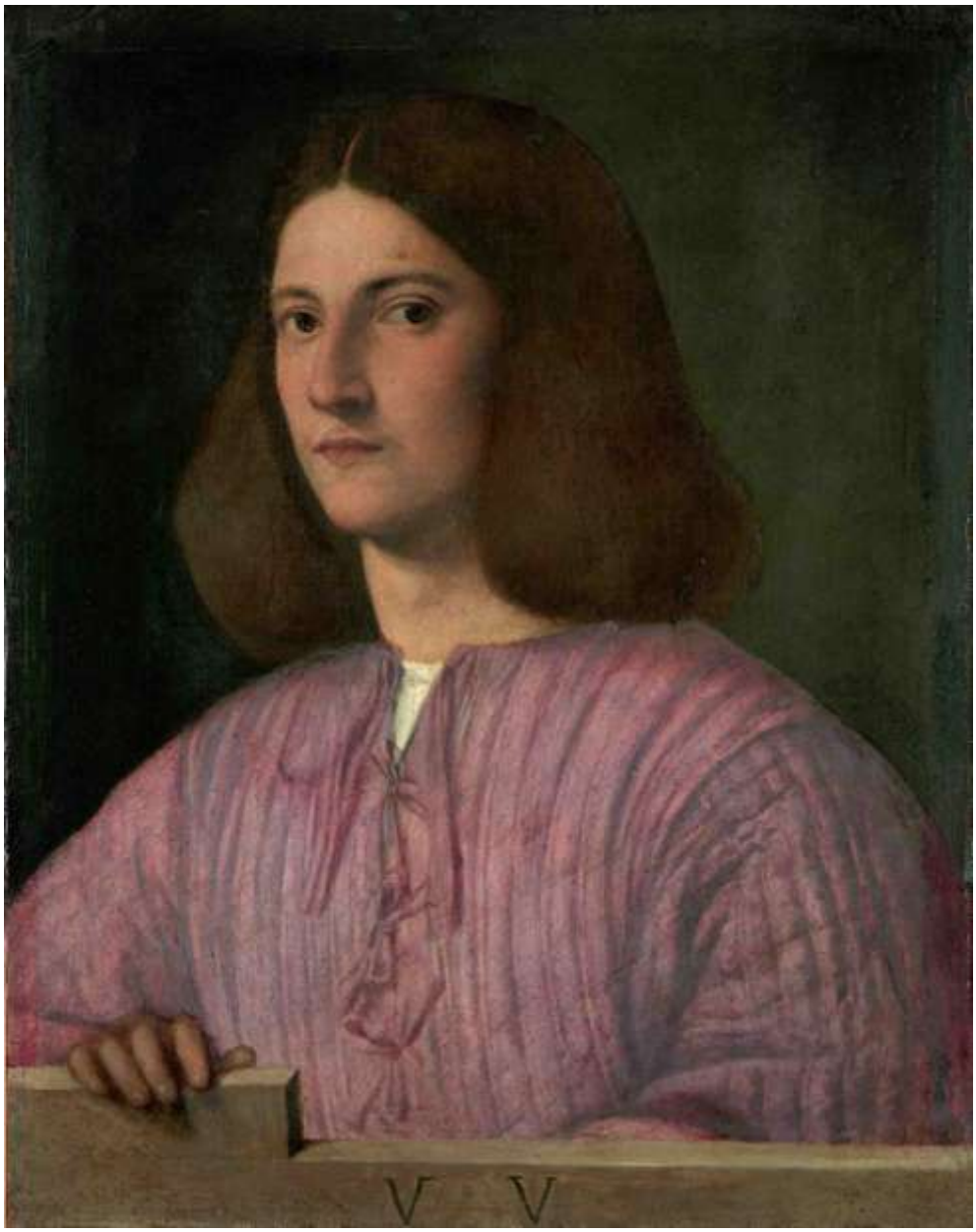
49. LEONARDO, *"La Belle Ferronnière"*, Parigi, Musée du Louvre.

49. LEONARDO, *"La Belle Ferronnière"*, Parigi, Musée du Louvre.

50. HOLLAR DA GIORGIONE, *Autoritratto in figura di David*, incisione.

51. Copia parziale da GIORGIONE (?) *Autoritratto in veste di David*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

52. LEONARDO, *"La Belle Ferronnière"* (particolare), Parigi, Musée du Louvre.



53. GIORGIONE, *Ritratto di giovane*, Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

54. GIORGIONE, *Ritratto di giovane*, Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

55. BELLINI, *Ritratto di giovane*, Washington, National Gallery of Art.

56. BELLINI, *Ritratto di Gabriele Dalla Volta*, collezione privata.

57. BELLINI, *Ritratto maschile (Pietro Bembo?)*, Royal Collection, Windsor Castle.

58. GIORGIONE, *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

59. GIORGIONE, *Ritratto di giovane con la freccia Della Rovere*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

60. BOLTRAFFIO, *Giovane con la freccia e la mano al cuore in figura di san Sebastiano (Stroganov)*, Mosca, Puskin.

61. GIORGIONE, *Tre età*, Firenze, Palazzo Pitti.

62. GIORGIONE, *Tre età* (particolare), Firenze, Palazzo Pitti.

63. GIORGIONE, *La vecchia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

64. GIORGIONE, *Concerto a quattro*, Royal Collections, Hampton Court.

65. GIORGIONE E COLLABORATORE (?), *Doppio Ritratto Borgherini*, Washington, National Gallery of Art.

66. GIORGIONE, *Doppio Ritratto*, Roma, Museo di Palazzo Venezia.

67. GIORGIONE, *Ritratto di Francesco Maria Della Rovere*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

68. GIORGIONE, *Ritratto di uomo d'armi con lo scudiero*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

69. GIORGIONE, *Doppio Ritratto*, Roma, Museo di Palazzo Venezia.

70. GIORGIONE, *Ritratto maschile ("Brocardo")*, Budapest, Szépmüvészeti Muzeum.

71. GIORGIONE, *Ritratto d'uomo in armi con il servo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

72. GIORGIONE, *Laura*, 1506, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Bibliografia

FONTI DOCUMENTARIE E MANOSCRITTE

❖sec. XIII – sec. XIX, ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, *Santa Caterina dei Sacchi (Venezia) (1218 – 1823)*, b. 11.

❖sec. XIII – sec. XIX, ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, *Notarile.Testamenti (1275 – 1808)*, Cesare Ziliol, b. 1259.

❖ sec. XV – sec. XVI, ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA *Costanzo Codex*, Miscellanea Codici II, Diversi n. 1.

❖sec. XIV – sec. XVII, ARCHIVIO STORICO DEL PATRIARCATO DI VENEZIA, *Curia patriarcale, Archivio "segreto"*, Visite pastorali monasteri femminili, bb. 4-5.

❖sec. XV – sec. XVIII, ARCHIVIO DIOCESANO DI TREVISO, *Curia vescovile*, Visite pastorali,bb. 1 – 27.

❖sec. XVI, ARCHIVIO DELLA CURIA VESCOVILE DI PADOVA, *Visite apostoliche*, Cesare De Nores, b. 1.

❖sec. XVI, MARCO BARBARO, *Arbori de' patritii veneti*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Cicogna, 2498 – 2504.

❖sec. XVI, GIROLAMO PRIULI, *Diario Veneto dal 1500 al luglio 1512*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. P.D. 252 C.

❖ sec. XVII – sec. XVIII GIROLAMO ALESSANDRO CAPPELLARI VIVARO, *Il Campidoglio veneto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. VII 15 – 18 (= 8304 – 8307), 4 voll.

❖sec. XVIII – sec. XIX, NADAL MELCHIORI, *Castelfranco e il suo territorio ricercato nelle iscrizioni e pitture pubbliche*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. 416 (5972).

❖1700 – 1714 ARCHIVIO COMUNALE DI CASTELFRANCO VENETO, *Estimi*, reg. 143.

❖ 1724-1735 NADAL MELCHIORI, *Catalogo Historico Cronologico, cioè copiosa raccolta che contiene l'origine di Castelfranco, […] laboriosa diligenza di me Nadal Melchiori pittore, principiata l'anno 1724 e terminata l'anno 1735 l'ultimo di giugno*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms Gradenigo Dolfin 205, 1724-1735, cc. 1*r* – 167*v*.

❖1888 GIUSEPPE TASSINI, *Cittadini veneziani*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Provenienze Diverse*, ms. P. D. C. 4.

TESTI A STAMPA

❖1484 MARSILIO FICINO, *Commentarium Marsilii Ficini Florentini in Convivium Platonis sive De Amore*, in *PLATONIS opera*, «impressum Florentiae per Laurentium [de Alopa] Venetum» s.a. [ma 1484: vedi Nesi, 1903, pp. 27 e segg.; Kristeller, 1937, I, pp. LX – LXI; quindi Kristeller, 1979], l'*editio princeps* delle opere di Platone tradotte dal greco in latino da Ficino ed offerte da questi al Magnifico [ed. RAYMOND MARCEL, *Marsel Ficin. Commentaire sur le banquet de Platon. Texte du manuscrit autographe présenté et traduit par R. M.*, "Les classique de l'humanisme", Paris, 1956; ed. cons., Paris, 1978].

❖1493 ERMOLAO BARBARO, *Castigationes pliniane et in Pomponium Mela*, Roma, 1493 [ed. a cura di GIOVANNI POZZI, "Thesaurus Mundi. Bibliotheca Scriptorum Latinorum Mediæ et Recentioris Ætatis, 2", IV voll., Padova, 1973]

❖1502 VINCENZO QUIRINI, *Conclusiones Vincentii Quirini patritii Veneti Romae disputatae*, senza note tipografiche [ma: Venezia, 1502].

❖ 1504 IACOBO SANNAZARO, *Arcadia del Sannazaro tutta fornita et tratta emendatissima dal suo originale*, In Napoli, per maestro Sigismundo Mayr, 1504 del mese di marzo [prima ed. a cura di PIETRO SUMMONTE con lettera dedicatoria al cardinal Luigi d'Aragona; ed. critica con introduzione e commento a cura di Carlo Vecce, Roma, 2013, *q.v.*].

❖1505 PIETRO BEMBO, *Gli Asolani di Messer Pietro Bembo*, Venezia, Aldus, 1505 nel mese di marzo [dedica dell'autore a Lucrezia Borgia Duchessa di Ferrara datata «in Venetia il di primo d'Agosto MDIIII»] [ed. Dionisotti: *Prose e Rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, "Classici italiani", Torino, 1966 (2ª ed. accr. di un'importante *Appendice* rispetto alla 1ª del 1960), oppure ed. Marti: PIETRO BEMBO, *Opere in Volgare*, a cura di MARIO MARTI, "I Classici italiani", Firenze, 1961, le quali però danno l'edizione postuma degli *Asolani* pubblicata da Scotto nel 1553, collazionandola su quella Da Sabbio del 1530, cioè la versione del testo come era risultata dopo la radicale revisione degli anni venti].

❖1550 GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori, italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari, Pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzzione a le arti loro*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550 [1ª ed.; 2ª ed., 3 voll., Firenze, 1568, q.v.] [ed. BETTARINI, BAROCCHI: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazione del 1550 e 1568*, testo a cura di

ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 voll. di testo, 3 di commento e 2 di indice finora pubblicati, Firenze, 1966 – 1997; ed. BELLOSI, ROSSI: *"Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimanbue insino a' tempi nostri"*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, a cura di LUCIANO BELLOSI e ALDO ROSSI, presentazione di GIOVANNI PREVITALI, "I millenni", Torino, 1986].

❖1551 ANDREA ALCIATI, *Emblemata D. A. Alciati, denuo ab ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt nova aliquot ab Autore Emblemata suis quoque eiconibus insignita*, Lyon, Guglielmo Rovilli, 1551.

❖1556 PIERIO VALERIANO, *Hieroglyphica seu de sacris aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii* [...], Basileae, 1556 [*editio princeps*; ed. cons. *In Venetia*, 1602].

❖1581 FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIIII. Libri da M. Francesco Sansovino. Cronico particolare delle cose fatte da i veneti dal principio della città fino all'anno 1581*, Venezia, 1581.

❖1582 FRANCESCO SANSOVINO, *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia di M. Francesco Sansovino*, Venezia, 1582 [ed. cons., Venezia, 1670].

❖1597 KAREL VAN MANDER, *Bucolica en Georgica: dat is, Ossen – stal en Landt – werck*, Haarlem, Gillis Rooman, voor Zacharias Heyns te Amsterdam, 1597.

❖1593 CESARE RIPA, *Iconologia, ovvero descrittione dell'immagini universali cavate dall'antichità e da altri luoghi*, Roma, 1593 [ed. con introduzione a cura di ERNA MONDOWSKY, Hildesheim – Zürich – New York, 1984; ed. a cura di PIERO PROCACCIOLI, prefazione di Mario Praz, "Tea Arte, 2", Milano, 1992].

❖1604 GIOVANNI STRINGA [a cura di], FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare; descritta già in XIIII. Libri da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa Ducale di S. Marco* [...] , Venezia, 1604.

❖1605 GIOVANNI BATTISTA LEONI, *Vita di Francesco Maria di Montefeltro Della Rovere IIII Duca di Urbino. Descritta da Gio. Battista Leoni con privilegio*, Venezia, 1605.

❖1648 CARLO RIDOLFI, *Delle Maraviglie dell'Arte, overo delle Vite degl'illustri pittori veneti e dello Stato, descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi*, 2 parti, Venezia, 1648 [ed. a cura di DETLEV VON HADELN, 2 voll., Berlino, 1914 – 1924].

❖1660 *Davidis Teniers Antwerpiensis, pictoris [...] Theatrum Pictorium*, Bruxellae, 1660.

❖1664 MARCO BOSCHINI, *Le minere della Pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, 1664 [1ª ed.] [2ª ed. accresciuta: *Le ricche Minere della Pittura Veneziana* [...], Venezia, 1674].

❖1682 VALENTIN LEFEBVRE, *Opera selectiora quae Titianus Vecellius Cadubriensis et Paulus Calliari Veronensis inventarunt ac pinxerunt quae que Valentinus Le Febre Bruxellensis delineavit et sculpsit*, Venetiis 1682.

❖1691 DON BIAGIO ALDIMARI, *Memorie historico cronologiche di diverse famiglie nobili, così napoletane come forastiere, così vive, come spente, con le loro Arme; e con un Trattato dell'Arme in generale, divise in tre libri*, Napoli, 1691.

❖1746 LODOVICO SIENA, *Storia della città di Sinigaglia*, "Historiae urbium et regionum Italiae rariores, 127", Nuova Serie, XLIII, Sinigaglia, 1746 [ristampa, Bologna, 1977].

❖1749 FLAMINIO CORNER, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae* [...] *Decas decima quarta, & decima quinta, & decadis decimae sestae pars prior*, [tomo XII], Venetiis, 1749.

❖1771 ANTON MARIA ZANETTI, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri libri V*, Venezia, 1771.

❖1803 – 1812 ANTOINE – AUGUSTIN RENOUARD, *Annales de l'imprimerie des Aldes, ou Histoire des trois Manuce et de leurs Éditions*, 3 tome, Paris 1803 – 1812, [nuove edizioni 1825 e 1834; riproduzione anastatica a cura di CHARLES NODIER, 2010].

❖1815 GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 2 voll., Venezia, 1815.

❖1819 – 1883 POMPEO LITTA, *Famiglie celebri italiane*, Milano-Torino, 1819-1883 [vol. XII: *Della Rovere di Savona, Duchi d'Urbino*, 1863-1866, tavole I-VII].

❖1822 LUIGI PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta del gran Raffaello di Urbino*, Urbino,1822 [ripr. facsimile, con presentazione di RANIERI VARESE, " Contributi alla storia della storiografia. Arti e lettere, 1", Roma, 1994].

❖1841 *Catalogue des tableaux composant la Galerie de feu son eminence le Cardinal Fesch*, Rome, 1841.

❖1845 *Galerie de feu S. E. la Cardinal Fesch, catalogue des tableaux des écoles italienne et espagnole par George peintre, Commisaire – Expert du Musée royal du Louvre, quatrième partie*, Rome, 1845.

❖1851 JAMES DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the Arms, Arts and Literature of Italy from 1440 to 1630*, 3 voll., London, 1851.

❖1859 FILIPPO UGOLINI, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, 2 voll., Firenze, 1859.

❖1860 JACOB BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance Italien*, Basel, 1860 [ed. cons. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, introduzione di EUGENIO GARIN, "Classici della storia moderna", Firenze, 1958].

❖1863 GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità veneziane, ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia 1863 [ed. Venezia, 1988, con introduzione, revisione e note di Lino Moretti, prefazione di Elio Zorzi].

❖1871 JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *History of Painting in North Italy, Venice Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milna, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 2 voll. London, 1871.

❖ 1876 PASQUALE VILLARI [a cura di], *Antonio Giustinian, Dispacci*, 3 voll. Firenze, 1876.

❖ 1877 GIUSEPPE GALLUPPI, *Nobiliario della città di Messina*, Napoli, 1877 [ristampa anastatica, Bologna, 1970].

❖1877 – 1878 JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *Titian: his life and times. With some account of his family*, 2 voll., London, 1877 [ed. italiana: Firenze, 1877 – 1878].

❖ 1879 – 1902 RINALDO FULIN, FEDERICO STEFANI, NICOLÒ BAROZZI, GUGLIELMO BERCHET, MARCO ALLEGRI [a cura di], MARINO SANUDO, *I Diarii di Marino Sanuto (*MCCCCXCVI-MDXXXIII*) dall'autografo Marciano Ital. Cl.* VII *Codd.* CDXIX-CDLXXVII, 58 voll., Venezia, 1879-1902 [ristampa anastatica, Bologna, 1969-1979].

❖1880 IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Rüssischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze*, Leipzig, 1880 [ed. ital.,Bologna, 1886].

❖ 1883 ADOLF BERGER, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich nach der Originalhandschrift im Fürstl. Schwarzenberg'schen Centralarchive*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», i, 1883, pp. lxxix-clxxvii.

❖1884 GUSTAVO FRIZZONI [a cura di], MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno, pubblicata e illustrata da D. JACOPO MORELLI*, seconda edizione riveduta e aumentata per cura di G. F., Bologna, 1884.

MORITZ THAUSING, *Wiener Kunstbriefe* , Leipzig, 1884.

❖1891 IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, 1891 [ed. inglese, London, 1893]

❖1893 CLAUDE PHILLIPS, *Exposition de Maitre Anciens a la Royal Academy*, in «Gazette des Beaux – Arts» XXXV, 1893, III période, tome IX, pp. 223 – 237.

❖1894 BERNARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York – Londra, 1894 [3ª ed. 1897].

A. G. LITTLE, *The Friars of the Sack*, in «The English Historical Review», IX, 1894, 33, January, pp. 121 – 127.

❖1895 COSTANZA JOCELYN FFOULKES, *L'esposizione dell'arte veneta a Londra* , in «Archivio Storico dell'Arte», s.II, a. I, 1 – 2, 1895, pp. 70 – 86; 4, 1895, pp. 245 – 267.

GEORG GRONAU, *Correspondance d'Angleterre. L'art vénitien a Londres, a propos de l'exposition de la New Gallery*, in «Gazette des Beaux – Arts», XXXVII, 1895, III période, tome XIII, pp. 247 – 264.

❖1896 JOHAN LUDVIG HEIBERG, *Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek*, "Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen", Leipzig, 1896.

❖1897 REMIGIO SABBADINI, *J. L. Heiberg, Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», xxix, 1897, pp. 525 – 527.

❖1897 – 1898 CARLO AGNOLETTI, *Treviso e le sue pievi*, 2 voll., "Biblioteca istorica della antica e nuova Italia", Treviso, 1897 – 1898 [ed. cons. ristampa anastatica, Bologna, 1968].

VITTORIO ROSSI, *Storia letteraria d'Italia: Il Quattrocento*, tomo VI, Milano, 1897 – 1898.

❖1898 – 1899 ROBERT PROCTOR, *An index to the early printed books in the British Museum: from the invention of printing to the year 1500, with notes on those in the Bodleian Library*, London, 1898 – 1899.

❖1900 HERBERT COOK, *Giorgione*, Barrister – at – Law, 1900 [2nd ed., revised, with new Appendix, 1904].

ADOLFO VENTURI, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, in «L'Arte», III, 1900, 5-8, pp. 185-240.

❖1905 ÉMILE DURAND - GREVILLE, *Trois portraits méconnus de la jeunesse de Raphael*, in «La revue de l'Art Ancien et Moderne», XVII, 1905, pp. 377 – 386.

EMILIA NESI, *Il diario della stamperia di Ripoli*, Firenze, 1903.

ULRICH VON WILAMOWITZ MOELLENDORF, *Bucolici Graeci*, Oxonii, 1905.

❖1907 LIONEL CUST, *La Collection de M. R. H. Benson*, in «Les Arts», VI, 70, 1907, Octobre, pp. 2 – 32.

❖1908 ENRICO CARRARA, *La poesia pastorale*, "Storia dei generi letterari italiani", Milano s.d. [prima ed. 1908].

HERBERT COOK, *Notizie d'Inghilterra. L'esposizione invernale al Burlington Fine Arts Club*, in «L'Arte», XI, 1908, pp. 57-59.

GEORG GRONAU, *Kritische Studien zu Giorgione*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXI, 1908, pp. 403 – 436; 503 – 521.

LUDWIG JUSTI, *Giorgione*, 2 voll., Berlin, 1908.

WILHELM SCHMIDT, *Zur Kenntnis Giorgiones*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXI, 1908, pp. 115 – 119.

❖1910 GINO FOGOLARI, *Una stima di Paris Bordone*, in «Arte Nostra», I, 1910, pp. 8 – 15.

CHARLES RICKETTS, *Titian*, London, 1910.

❖1912 TANCRED BORENIUS [a cura di], JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London, 1912 [ried. dell'opera pubblicata nel 1871, ampliamente annotata].

ROGER FRY, *Exhibition of Pictures of the Early Venetian School at the Burlington Fine Arts Club – I*, in «The Burlington Magazine», XX, 108, 1912, March, pp. 346 – 359; *[...] – II, XXI*, 109, 1912, April, pp. 47 – 48; *[...] – III, XXI*, 110, 1912, May, pp. 95 – 96 [completato da TANCRED BORENIUS, pp. 96 – 101].

❖1913 GEORG SIMMEL, *Philosophie der Landschaft*, in «Die Güldenkammer», II, 1913, pp. 635 – 644 [riedito, in traduzione italiana, in *Saggi sul paesaggio*, a cura di MONICA SASSATELLI, "Classici della sociologia", collana diretta da Alessandro Ferrara, Roma, 2006].

LIONELLO VENTURI, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, 1913.

WILLIAM HARRISON WOODWARD, *Cesare Borgia*, Londra, 1913.

❖1914 FRANCESCO GARIN, *La "Expositio Theocriti" di Angelo Poliziano nello Studio fiorentino (1482 – 83?)*, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», XLII, 1914, pp. 275 – 282.

CARL WENDEL, *Scholia in Theocritum vetera*, Lipsiae, 1914.

❖1919 LOUIS HOURTICQ, *La jeunesse de Titien, Peinture et poésie: la nature, l'amour, la foi*, Paris, 1919

❖1920 LUIGI VITTORIO BERTARELLI, *Le tre Venèzie*, Touring Club Italiano, Milano 1920.

A. RAVA, *Il «Camerino delle anticaglie» di Gabriele Vendramin*, in «Nuovo Ateneo Veneto», XXVII, 1920, pp. 151 – 181.

CARL WENDEL, *Überlieferung und Enstehung der Theokrit* – Scholien, Berlin, 1920.

❖1922 ARNALDO FERRIGUTO, *Almorò Barbaro: l'alta cultura del settentrione d'Italia nel '400*, "Miscellanea di storia veneta, 15", Venezia, 1922.

EMILIO RAVAGLIA, *Un quadro inedito di Sebastiano del Piombo*, «Bollettino d'Arte», I, 1922, 10, pp. 474 – 477.

❖1925 GIOVANNI GENTILE [a cura di], *Pietro Pomponazzi, De immortalitate animae*, "Opuscoli filosofici. Testi e documenti inediti o rari, 1", Messina – Roma, 1925.

GEORG GRONAU, *I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga in Firenze*, in «Bollettino d'arte», IV, 1925, pp. 443 – 459.

DETLEV VON HADELN, *Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance*, Berlin, 1925.

❖1926 HERBERT COOK, *A Giorgione Problem*, in «The Burlington Magazine», XLVIII, 274, 1926, January, pp. 23-24.

GIULIO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Venezia, 1926, p. 400 [ristampa dell'edizione 1963, Venezia, 1974].

ERWIN PANOFSKY, FRITZ SAXL, *A Late Antique Symbol in Works by Holbein and Titian*, in «The Burlington Magazine», XLIX, 1926, 283, October, pp. 177-181.

PIO PASCHINI, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia [s.III]. Rendiconti », V, 1926-1927, pp. 149-190.

❖1927 ERNST CASSIRER, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, 1927 [ed. italiana a cura di FEDERICO FEDERICI, Firenze, 1935].

ROBERTO LONGHI, *Cartella tizianesca*, in «Vita Artistica», II, 1927, 11-12, Novembre-Dicembre, pp. 216-226 [riedito in *Edizione delle opere complete*

di Roberto Longhi, II: *Saggi e Ricerche*, 2 tomi, Firenze, 1967, I, pp. 233-244].

❖1930 ERWIN ROSENTHAL, *Dürers Buchmalerei für Pirckheimers Bibliothek*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», LI, 1930, pp. 175 – 178.

WILHELM SUIDA, *Die Ausstellung italienischer Kunst in London*, in «Belvedere», XVI, 1930, pp. 35-45.

❖1931 FIORENZO CANUTI, Il Perugino, 2 voll., Siena, 1931.

JOHANNES WILDE, *Ein unbeachtetes Werk Giorgiones*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», LII, 1931, pp. 91-100.

❖1932 BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of Renaissance*, Oxford, 1932.

BENEDETTO CROCE, *Il secolo senza poesia*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», XXX, 1932, pp. 161 – 184.

JOHANNES WILDE, *Röntgenaufnahmen der «Drei Philosophen» Giorgiones und der «Zigeunermadonna» Tizians*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XX, 1932, pp. 141 – 154.

❖1933 ARNALDO FERRIGUTO, *Attraverso i "misteri" di Giorgione*, Castelfranco Veneto, 1933

WILHELM E. SUIDA, *Tiziano*, Roma, [1933].

❖ 1934 CARLO GALLAVOTTI, *L'edizione teocritea di Moscopulo*, in «Rivista di Filologia classica», LXII, 1934, pp. 349 – 369 [riedito in *Theocritea*, pp. 12 – 28].

CARLO GALLAVOTTI, *I codici planudei di Teocrito*, in «Studi Italiani di Filologia classica», XI, 1934, pp. 289 – 313 [riedito in *Theocritea*, pp. 29 – 46].

JOHANNES WILDE, *Über einige venezianische Frauenbildnisse der Renaissance*, in *Hommage à Alexis Petrovics*, Budapest, 1934, pp. 206-212.

❖1935 REZIO BUSCAROLI, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935.

GINO FOGOLARI, in *Mostra di Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, 25 aprile – 4 novembre 1935, Venezia, 1935, pp. 26-27 (cat. 4).

LOUIS HOURTICQ, *L'art italien a Paris: au Petit Palais et au Jeu de Paume*, in «La revue de l'art ancien et moderne», LXVIII, 1935, Juin – Décembre, pp. 15 – 34.

WILHELM SUIDA, *Giorgione. Nouvelles attributions*, in «Gazette des Beaux-Arts», 77e année, 6e pér., t. XIV, 1935, 2e sem., pp. 75-94.

❖1936 BERNARD BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, traduzione italiana di Emilio Cecchi, Milano, 1936.

CARLO GALLAVOTTI, *Da Planude e Moscopulo alla prima edizione a stampa di Teocrito*, in «Studi Italiani di Filologia classica», XIII, 1936, Nuova Serie, pp. 45 – 59.

❖1936 – 1937 ERWIN PANOFSKY, *The Discovery of Honey by Piero di Cosimo*, in «Worchester Art Museum Annual», II, 1936 – 1937, pp. 32 – 43 [riedito con alcune modifiche e aggiunte: *The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo*, in *Studies in Iconology*, New York, 1972, pp.39 – 88].

❖ 1937 EUGENIO GARIN, *Giovanni Pico della Mirandola: vita e dottrina*, "Pubblicazioni della R. Università di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, 3, serie 5", Firenze, 1937 [riedito con introduzione di CESARE VASOLI, "Uomini e dottrine, 5", Roma, 2011].

PAUL OSKAR KRISTELLER, *Supplementum Ficinianum. Marsilii Ficini Florentini philosophi platonici opuscola inedita et dispersa primum collegit et ex fontibus plerumque manuscriptis edidit auspiciis Regiae Scholae normalis superioris Pisanae Paulus Oscarius Kristeller, accedunt indices codicum, editionum, operum Ficini nec non documenta quaedam et testimonia ad eundem pertinentia*, 2 voll., Firenze, 1937.

DUNCAN PHILLIPS, *The Leadership of Giorgione*, Washington, 1937.

GEORGE MARTIN RICHTER, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago (Ill.), 1937.

❖1938 PAUL OSKAR KRISTELLER, in «Giornale critico della filosofia italiana», VI, 1938, 19, Serie Seconda, pp. 374 – 378.

❖1939 KENNETH CLARK, *Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist*, "The Reyerson Lectures Delivered October and November 1936 at the School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Connecticut", Cambridge, 1939 [Second Edition: Cambridge, 1952; Revised Edition as "a Pelican Book", Harmondsworth (Middlesex), 1959; Reprinted with revisions: Harmondsworth (Middlesex), 1967; ed. cons., Harmondsworth (Middlesex), 1975].

❖1941 GIUSEPPE FIOCCO, *Giorgione*, Bergamo, 1941 [2a ed. riveduta: 1948].

PAUL OSKAR KRISTELLER, JOHN HERMAN RANDALL JR., *The Study of the Philosophies of the Renaissance*, in «Journal of the History of Ideas», II, 1941, 4, October, pp. 449 – 496.

❖1942 ERNST CASSIRER, *Giovanni Pico Della Mirandola. A Study in the History of Renaissance Ideas*, in «Journal of the History of Ideas», III, 1942, 2, April, pp. 123 – 144 [Part I]; III, 1942, 3, June, pp. 319 – 346 [Part II].

ANTONIO MORASSI, *Giorgione*, "Collezione «Valori Plastici»", collana diretta da MARIO BROGLIO, Milano, 1942.

GEORGE MARTIN RICHTER, *Lost and Rediscovered Works by Giorgione. Part I*, in «Art in America», XXX, 1942, 3, July, pp. 141 – 157; *[...] Part II*, in «Art in America», XXX, 1942, 4, October, pp. 211 – 224.

RAPHAEL STRAUSS, *The Jewish Hat as an Aspect of Social History*, in «Jewish Social Studies», IV, 1942, pp. 59 – 72.

❖1943 ERNST CASSIRER, FRANCIS R. JOHNSON, PAUL OSKAR KRISTELLER, DEAN P. LOCKWOOD, LYNN THORNDIKE, *Some remarks on the Question of the Originality of the Renaissance*, in «Journal of the History of Ideas», IV, 1943, January, pp. 49 – 74.

RICHARD W. EMERY, *The Friars of the Sack*, in «Speculum», XVIII, 1943, 3, July, pp. 323 – 334.

❖1943-45 GERTRUDE ACHENBACH, *The iconography of Tobias and the Angel in Florentine painting of the Renaissance*, in «Marsyas», III, 1943-45 (1946), pp. 71-86.

❖1943 – 1981 TERESA MARIA GUARNASCHELLI, ENRICHETTA VALENZIANI [a cura di], *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, 6 voll, Roma, 1943-81.

❖1944 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Ficino and Pomponazzi on the Place of Man in the Universe*, in «Journal of the History of Ideas», V, 1944, 2, April, pp. 220 – 226.

RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Cinquecento*, 2 voll., Novara, 1944.

RODOLFO PALLUCCHI, *Sebastian Viniziano (Fra Sebastiano del Piombo)*, Milano, 1944.

❖ 1945 OTTO BENESCH, *The New Attitude toward Nature. The Discoveries of Landscape in Painting and Science*, in *The Art of the Renaissance in Northern Europe: its relation to the contemporary spiritual and intellectual movements*, Cambridge (Mass.), 1945, pp. 41 – 53 [2ª ed., Cambrdige (Mass.), 1947]

❖1946 CARLO GALLAVOTTI [a cura di], *Theocritus quique feruntur* Bucolici Graeci, Roma, 1946 [2ª ed. 1955; 3ª ed. 1993].

ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946 [riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, x: *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969*, Firenze, 1978, pp. 3-63].

❖ 1947 MAX J. FRIEDLÄNDER, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildattungen*, Den Haag, 1947 [ed. inglese *Landscape, Portrait, Still – life. Their Origin and Development*, Oxford, 1949].

EUGENIO GARIN, *Der Italianische Humanismus*, "Überlieferung und Auftrag, 5", Bern, 1947.

PAUL OSKAR KRISTELLER, *The Philosophy of Man in the Italian Renaissance*, in «Italica», XXIV, 1947, 2, June, pp. 93 – 112.

GUIDO PIOVENE [a cura di], *La civiltà veneziana del Quattrocento*, Terza serie del ciclo di conferenze tenute nella primavera del 1956 presso il Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini, "Storia della civiltà veneziana, 3", Firenze, 1957.

ROBERTO WEISS, *The Dawn of Humanism in Italy. An Inaugural Lecture*, London, 1947.

❖1948 ERNST CASSIRER, PAUL OSKAR KRISTELLER, JOHN HERMAN RANDALL JR., *The Renaissance Philosophy of Man: Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Vives*, Chicago, 1948.

ERNST H. GOMBRICH, *Tobias and the angel*, in «Harvest», I, 1948, pp. 63-67 [ristampato in una versione leggermente ampliata in *Symbolic Images*, London, 1972, pp. 26-30].

ELLIS K. WATERHOUSE, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen by Max Friedländer*, in «The Burlington Magazine», XC, 1948, 544, July, p. 212.

❖1949 KENNETH CLARK, *Landscape into Art*, London, 1949 [ed. italiana, Milano, 1962].

ALFREDO MAURO, *Le prime edizioni dell'*Arcadia *di Sannazaro*, in «Giornale italiano di filologia», II, 1949, pp. 341 – 351.

THEODOR E. MOMMSEN, *Der Italienische Humanismus by Eugenio Garin*, in «The Philosophical Review», LVIII, 1949, 6, November, pp. 627 – 630.

❖ 1950 EUGENIO GARIN, *Interpretazioni del Rinascimento*, in *Dal Medioevo al Rinascimento. Due saggi*, Firenze, 1950 [riedito in *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, pp. 90 – 108; ed. cons. a cura di MICHELE CILIBERTO, 2009, pp. 1 – 12, *q.v.*].

PAUL OSKAR KRISTELLER, *Eugenio Garin, Der italienische Humanismus*, in «Romanic Review», XLI, 1950, 3, October, pp. 218 – 219.

PAUL OSKAR KRISTELLER, *Un nuovo trattatello inedito di Marsilio Ficino*, in «Rinascimento», I, 1950, 1, Maggio, pp. 25 – 42.

OTTO PÄCHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIII, 1950, nn. 1 – 2, pp. 13 – 47 [ed. italiana, *La scoperta della natura. I primi studi italiani*, a cura di FABRIZIO CRIVELLI, con saggio introduttivo di ENRICO CASTELNUOVO, "Piccola biblioteca Einaudi. Nuova serie, 539", Torino, 2011].

HANS TIETZE, *Tizian. Leben und Werk*, 2 voll., Wien, 1936 [ed. francese, Londres, 1950].

JOHN WALKER, *Landscape into Art by Kenneth Clark*, in «The Burlington Magazine», XCII, 1950, 573, December, pp. 357 – 358.

PIETRO ZORZANELLO, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia, serie iniziata da Giuseppe Mazzatinti e già continuata da A. Sorbelli e L. Ferrari*, vol. LXXVII: Venezia – Marciana, Mss. Italiani. Classe VI, , Firenze, 1950.

❖1952 CARLO GALLAVOTTI, *Per il testo di Teocrito*, in «Rivista di Filologia classica», 1952, pp. 137 – 148 [riedito in *Theocritea*, pp. 128 – 135].

CREIGHTON GILBERT, *Sante Zago e la cultura artistica del suo tempo*, in «Arte Veneta», VI, 1952 [1953], fasc. 21-24, pp. 121-129.

ANDREW SYDENHAM FARRAR GOW, *Theocritus: edited with a translation and a commentary*, 2 voll., I: *Introduction, text and translation*, II: *Commentary, appendix, and plates*, Cambridge, 1952.

ELLIS K. WATERHOUSE, *Paintings from Venice for Seventeenth-Century England: some records of a forgotten transaction*, in «Italian Studies», VII, 1952, pp. 1-23.

❖1953 LUDWIG BALDASS, *Zu Giorgiones «Drei Philosophen»*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XLIX, 1953, pp. 121 – 130.

ERNST H. GOMBRICH, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape*, in «Gazette des Beaux – Arts», XCV, 1953, pp. 335 – 360 [riedito in *Essays in honor of Hans Tietze*, New York, 1958, pp. 117 – 142; *Norm and Form. Studies in the art of Renaissance*, London, 1966, ed. italiana, "Saggi, 504", Torino, 1973, pp. 156 – 177].

RODOLFO PALLUCCHINI, *Tiziano. Volume I: Lezioni tenute alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante l'anno 1952-1953*, a cura di Ornella Fanti e Lidia Mandelli Puglioli, "Lezioni di Storia dell'Arte", Bologna, 1953.

PHILIPP VERDIER, *L'allegoria della Misericordia e della Giustizia di Giambellino agli Uffizi*, in «Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali e Lettere», CXI, 1952 – 1953, pp. 97 – 116.

❖1954 MARIA CORTI, *Le tre redazioni della* Pastorale *di P. J. De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'*Arcadia, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI, 1954, pp. 305 – 351.

EUGENIO GARIN, *Medioevo e Rinascimento: studi e ricerche*, Bari, 1954 [2ª ed. corredata di indici, Bari, 1961].

ANTONIO MORASSI, *Esordi di Tiziano*, in «Arte Veneta», VIII, 1954, pp. 178-198.

GYÖRGY KAKAY SZABO, *Département de restauration* , in *Compte rendu de l'activité du Musée Hongrois des Beaux-Arts , 1941-1953* , in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», *5*, 1954, pp. 86-88.

❖ 1955 GIAMPAOLO BORDIGNON FAVERO, *La cappella Costanzo di Giorgione*, Vedelago, 1955.

LUCIO COLETTI, *Tutta la pittura di Giorgione*, "Biblioteca d'arte Rizzoli, 20", Milano, 1955.

ARNALDO FERRIGUTO, *Giorgione e il dramma* , in *Venezia e l'Europa* , Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte, Venezia. 1955, Venezia, 1956, pp. 246-249

FRIDERIKE KLAUNER, *Zur Symbolik von Giorgiones «Drei Philosophen»*, in «Jahrbuch der Kunstihistorischen Sammlungen in Wien», LI, 1955, pp. 145 – 168.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Giorgione*, Milano, 1955.

GILES ROBERTSON, *The Giorgione Exhibition in Venice*, in «The Burlington Magazine», XCVII, 630, 1955, September, pp. 272-277.

PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno - 23 ottobre 1955, Venezia, 1955 [2ª ed. riveduta ed ampliata: agosto 1955].

❖1955 – 1959 LOUIS REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 tomi, Paris, 1955 – 1959, II (1958): *Iconographie de la Bible.*

❖1956 VITTORE COLORNI, *Gli ebrei nel sistema del diritto comune fino alla prima emancipazione*, Milano, 1956.

❖1956 – 1996 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, "Storia e Letteratura, 54, 166, 178, 193", 4 voll., Roma, 1956 - 1996.

❖1957 PHILIPP FEHL, *The Hidden Genre: A Study of the* Concert champêtre *in the Louvre*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XVI, 1957, 2, December, pp. 153 – 168.

CARLO PEDRETTI, *Studi vinciani: documenti, analisi e inediti leonardeschi*, "Travaux d'humanisme et Renaissance, 27", Geneve, 1957.

❖1958 ERMANNO ARSLAN, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vicenza, le chiese*, Roma, 1956.

ERIC AUERBACH, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, 1958 [ed. cons., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo*, Milano, 1979].

MICHAEL AUNER, *Randbemerkungen zu zwei Bildern Giorgiones und zum Brocardo-Porträt in Budapest*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LIV, 1958, pp. 151 – 172.

BRUNO NARDI, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al secolo XVI*, "Studi sulla tradizione aristotelica nel Veneto, 1", Firenze, 1958.

❖1959 PATRICIA EGAN, Poesia *and the* Fete Champêtre, in «The Art Bulletin», XLI, 1959, 4, December, pp. 303 – 313.

EUGENIO GARIN, *La filosofia come sapere storico*, "Biblioteca di cultura moderna, 533", Bari, 1959 [ripubblicato con l'aggiunta di un saggio autobiografico: *La filosofia come sapere storico: con un saggio autobiografico*, "Sagittari Laterza, 37", Roma, 1990].

❖1960 CARLO DIONISOTTI, *Introduzione*, in *Prose e Rime di Pietro Bembo* a cura di Carlo Dionisotti, Torino, 1960, pp. 9-56 [2ª ed. accresciuta di un'importante appendice, Torino, 1966].

RICHARD W. EMERY, *A Note on the Friars of the Sack*, in «Speculum», XXXV, 1960, 4, October, pp. 591 – 595.

CARLO GIACON, *L'aristotelismo avicennistico di Gaspare Contarini*, in *Atti del XII Congresso internazionale di Filosofia*, Venezia, 12 – 18 settembre 1958, vol. IX: *Aristotelismo padovano e filosofia aristotelica*, Firenze, 1960, pp. 109 – 120.

PAUL OSKAR KRISTELLER, *Paduan Averroism and Alexandrinism in the Light of Recent Studies*, in *Atti del XII Congresso internazionale di Filosofia*, Venezia, 12 – 18 settembre 1958, vol. IX: *Aristotelismo padovano e filosofia aristotelica*, Firenze, 1960, pp. 147 – 155.

JOHN RANDALL JR, *Paduan Aristotelianism: An Appraisal*, in *Atti del XII Congresso internazionale di Filosofia*, Venezia, 12 – 18 settembre 1958, vol. IX: *Aristotelismo padovano e filosofia aristotelica*, Firenze, 1960, pp. 199 – 206.

GYÖRGY KÁKAY SZABÓ, *Giorgione o Tiziano?*, in «Bollettino d'Arte», XLV, 1960, 4, Ottobre-Dicembre, pp. 320-324.

❖1961 EUGENIO GARIN, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, 1961.

ETIENNE GILSON, *Autour de Pomponazzi. Problématique de l'immortalité de l'âme en Italie au début du XVI^eme siècle*, in «Archives d'Histoire doctrinale et littéraire de Moyen Age», XXVIII, 1961, pp. 163 – 279.

MARIO MARTI [a cura di], Pietro Bembo, *Opere in Volgare*, "I Classici italiani", Firenze, 1961.

EDWIN L. MINAR JR., W. C. HELMBOLD [a cura di], *Plutarc's Moralia in fifteen volumes, with an English translation*, "The Loeb Classical Library", London – Cambridge (Mass.), 1961.

JOHN HERMAN RANDALL JR., *The School of Padua and the emergence of modern science*, "Saggi e testi, 1", Padova, 1961.

ROBERTO SALVINI, *Giorgione: un ritratto e molti problemi*, in «Pantheon», XIX, 5, 1961, pp. 226-239.

❖ 1962 DENO JOHN GEANAKOPLOS, *Greek scholars in Venice. Studies in the dissemination of greek learning from Byzantium to western Europe*, Cambridge (Mass.), 1962.

PAUL OSKAR KRISTELLER, *Studies on Renaissance Humanism During the Last Twenty Years*, in «Studies in the Renaissance», IX, 1962, pp. 7 – 30.

PIER VINCENZO MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXV, 1962, pp. 436 – 482.

SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, vol. II: *Opere d'arte del secolo XVI*, Venezia, 1962.

JOHN SHEARMAN, *Leonardo's Colour and Chiaroscuro*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXV, 1962, I, pp. 13 – 47.

❖1963 CARLO DIONISOTTI, *D.J. Geanakoplos, Greek scholars in Venice. Studies in the dissemination of greek learning from Byzantium to western Europe*, in «Rivista storica italiana», LXXV, 1963, 1, pp. 165 – 173 [recensione riedita con il titolo *Aldo Manuzio e i Greci*, in DIONISOTTI, 1995, pp. 67 – 76, *q.v.*].

MILLARD MEISS, *Giovanni Bellini's St. Francis*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», III, 1963, pp. 11 – 146 [riedito con il titolo *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, Princeton, 1964].

CARLO VOLPE, *Giorgione*, "I Maestri del colore, 15" , Milano, 1963.

RUDOLPH WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo*, in *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Venezia, 1963, pp. 473 – 484 [riedito in lingua

inglese, *Giorgione and Arcady*, in *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, London, 1978, ed. italiana, "Saggi, 757", Torino, 1992].

PIETRO ZAMPETTI, in *Vittore Carpaccio*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 15 giugno – 6 ottobre 1963, Venezia, 1963, pp. 227-232, cat. 51.

❖1964 LUDWIG BALDASS, GÜNTHER HEINZ, *Giorgione*, Wien – München, 1964 [ed. inglese: London, 1965].

VITTORE BRANCA [a cura di], *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, testi rivisti e completati dalle lezioni tenute nel settembre 1960 al secondo Corso internazionale di alta cultura promosso dal Comune di Venezia e dalla Fondazione Giorgio Cini, "Civiltà europea e civiltà veneziana, 2", Firenze, 1964.

GIANCARLO MAZZACURATI, *Pietro Bembo e la questione del volgare*, Napoli, 1964.

BRUNO NARDI, *La scuola di Rialto e l'Umanesimo veneziano*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, a cura di VITTORE BRANCA, testi rivisti e completati dalle lezioni tenute nel settembre 1960 al secondo Corso internazionale di alta cultura promosso dal Comune di Venezia e dalla Fondazione Giorgio Cini, "Civiltà europea e civiltà veneziana, 2", Firenze, 1964, pp. 101 – 126.

❖1965 GIAMPAOLO BORDIGNON FAVERO, *Le opere d'arte del Duomo di S. Maria e S. Liberale di Castelfranco Veneto*, con prefazione di GIUSEPPE FIOCCO, Castelfranco Veneto, 1955.

KLARA GARAS, *Portraits de la Renaissance italienne*, Budapest, 1965 [2ª ed. riveduta, Budapest, 1974].

WILLIAM LEONARD GRANT, *Literature and the Pastoral*, Durham (North Carolina), 1965.

BRUNO NARDI, *Studio su Pietro Pomponazzi*, "Istituto nazionale di studi Rinascimento", Firenze, 1965.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Giorgione*, in *Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti*, v: *Filar-Holbe*, Novara, 1965, pp. 263-266.

❖1966 MINA BACCI, *Piero di Cosimo*, Milano, 1966.

HANS BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton, 1966.

MARIE THÉRÈSE D'ALVERNY, *Survivance et Renaissance d'Avicenne à Venise et à Padou*, in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di AGOSTINO PERTUSI, testi delle lezioni tenute nel settembre del 1963 al

Quinto Corso internazionale di alta cultura nella sede della Fondazione Giorgio Cini, "Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi, 4", Firenze, 1966, pp. 75 – 102.

DOMENICO DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da ENRICO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, 9 voll., 1965 – 1969., Milano, III [1966]: *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, 1966, pp. 369 – 817.

PIERLUIGI DE VECCHI, *L'opera completa di Raffaello*, presentazione di MICHELE PRISCO, Milano, 1966.

CARLO DIONISOTTI, *Pietro Bembo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, 1966, pp. 133-151.

PIERO FLORIANI, *La giovinezza umanistica di Pietro Bembo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII, 1966 [riedito in *Bembo e Castiglione, Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, 1976, pp. 29-74].

ADRIANO MARIUZ, *Appunti per la lettura del fregio giorgionesco di casa Marta Pellizzari*, in *Liceo – Ginnasio «Giorgione»*, Castelfranco Veneto, 1966, pp. 49 – 70 [riedito in Da Giorgione a Canova, a cura di Giuseppe Pavanello, 2012, pp. 21 – 33, *q. v.*].

JOHN POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, "The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 25", New York, 1966.

ANTONINO POPPI, *Causalità e infinità nella scuola padovana dal 1480 al 1513*, "Saggi e testi, 5", Padova, 1966.

ALMON RICHARD TURNER, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, Princeton (New Jersey), 1966.

❖1967 KLÁRA GARAS, *The Ludovisi Collection of Pictures in 1633. I - II*, in «The Burlington Magazine», CIX, 770, 1967, May, pp. 287-289; 771, 1967, June, pp. 339-348.

MARTHA LEEB HADZI, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy by Richard A. Turner*, in «Renaissance Quarterly», XX, 1967, 4, pp. 475 – 477.

BRUNO LUISELLI, *Studi sulla poesia bucolica*, "Saggi di storia e letteratura, 1", Cagliari, 1967.

GIANCARLO MAZZACURATI, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, 1967.

ALFRED NEUMEYER, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy by A. Richard Turner*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXV, 1967, 4, pp. 474 – 475.

❖1967 – 2012 EUGENIO MASSA, BEATO PAOLO GIUSTINIANI, *Trattati, lettere e frammenti dai manoscritti originali dell'Archivio di Camaldoli di Monte Corona nell'Eremo di Frascati*, 3 voll., I [1967]: *I manoscritti originali del beato Paolo Giustiniani custoditi nell'eremo di Frascati*; II [1974]: *I primi trattati dell'amore di Dio*; III: *I trattati maggiori dell'amore di Dio*, Roma, 1967 – 2012.

❖1968 ALFREDO CIONI, *Bindoni, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma, 1968, pp. 498 – 499.

CARLO DIONISOTTI, *Gli Umanisti e il Volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, 1968

CARLO DIONISOTTI, *Calderini, Poliziano e altri*, in «Italia Medioevale e umanistica», XI, 1968, Padova, 1968, pp. 151-185.

LEIGHTON DURHAM REYNOLDS, NIGEL G. WILSON, *Scribes and scholars. A Guide to the Transmission of Greek & Latin Literature*, Oxford, 1968.

JOHN POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, "The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1963" , "Bollingen Series xxxv. 12", Princeton, 1966.

MARCO ROSCI, *Forme e funzioni delle ville venete pre – palladiane*, in «L'arte», II, 1968, pp. 27 – 54.

CLOVIS WHITFIELD, *Turner, Richard A.: The vision of landscape in Renaissance Italy*, in «Italian Studies», XXIII, 1968, pp. 178 – 180.

❖1969 MARIA CORTI, *Metodi e fantasmi*, Milano, 1969.

CECIL GOULD, *Titian*, "The colour library of art", London, 1969.

GIGLIOLA FRAGNITO, *Cultura umanistica e riforma religiosa: il 'De officio boni viri ac probi episcopi' di Gasparo Contarini*, in «Studi veneziani», XI, 1969, pp. 75-189.

FELIX GILBERT, *Religion and Politics in the Thought of Gasparo Contarini*, in *Action and Convinction in Early Modern Europe: Essays in Memory of E.H Harbison*, Princeton, 1969, pp. 90-116.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Tiziano*, 2 voll., Firenze, 1969.

ERWIN PANOFSKY, *Problems in Titian mostly iconographic*, "The Wrightsman Lectures, 2", London, 1969.

TERISIO PIGNATTI, *Giorgione*, "Profili e saggi di arte veneta, 8", Venezia, 1969.

EDUARDO SACCONE, *L'*Arcadia *di Iacobo Sannazaro. Storia e delineamento d'una struttura*, in «Modern Language Notes», LXXXIV, 1969, 1, pp. 46 – 97.

EDGAR WIND, *Giorgione's 'Tempesta' With Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, 1969 [ed. italiana a cura di JAYNIE ANDERSON, Azzate, 1992].

❖1969 – 1975 HAROLD E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, I (1969): *The Religious Paintings*; II (1971): *The Portraits*; III (1975): *The Mythological and Historical Paintings*, London, 1969-1975.

❖1970 MAURIZIO CALVESI, *La "morte di bacio". Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in «Storia dell'Arte», 7-8, 1970, pp. 179-233.

LIONELLO PUPPI, *Le case di Tuzio Costanzo*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XIII, 1970, pp. 253 – 263.

ANTONINO POPPI, *Saggi sul pensiero inedito*, "Saggi e testi, 8", Padova, 1970.

GÖTZ POCHAT, *Giorgione's 'Tempesta', Fortuna and Neo-Platonism*, in «Konsthistorick Tidskrift», XLIX, 1970, pp. 14-34 [ristampato in *Kunst, Kultur, Ästhetik*, Münster, 2009, pp. 7 – 34.

MICHAEL PUTNAM, *Virgil's Pastoral Art: Studies in the Eclogues*, Princeton, 1970.

JAMES BRUCE ROSS, *Contarini and His Friends*, «Studies in the Renaissance», XVII, 1970, pp. 192-232.

JOHN SHEARMAN, *Raphael at the Court of Urbino*, in «The Burlington Magazine», CXII, 1970, 803, February, pp. 72-78.

❖1971 SIDNEY J. FREEDBERG, *Painting in Italy: 1500-1600*, "The Pelican History of Art", Harmondsworth (Middlesex), 1971 [revised editions 1975, 1979, 1983].

FRANCIS HASKELL, *Giorgione's "Concert champêtre" and its Admirers*, in «Journal of the Royal Society of Arts», 1971, pp. 543 – 555 [trad. ital.: *Il "Concerto campestre" del Giorgione*, in «Arte illustrata», VI, 55 – 56, 1973, Dicembre, pp. 369 – 376]; [riedito in *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven – London, 1987, pp. 141 – 153].

ELPIDIO MIONI, *La biblioteca greca di Marco Musuro*, in «Archivio veneto», CII, 1971, pp. 5 – 28.

LASLO MRAVIK, *Contribution à quelques problèmes du portrait de "Brokardvs" de Budapest*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», XXVI, 1971, pp. 47-60.

BRUNO NARDI, *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*, a cura di PAOLO MAZZANTINI, Padova, 1971.

EGON VERHEYEN, *The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, "Monograohs on archaeology and fine art, 23", New York, 1971.

ROBERTO ZAPPERI, *Borgia, Angela*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, Roma, 1970, pp. 693-694.

❖1972 CLAUDIO MUTINI, *Brocardo, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XIV, Roma, 1972, pp. 383-384.

❖ 1973 JAYNIE ANDERSON, *Some New Documents relating to Giorgione's "Castelfranco Altarpiece" and his Patron Tuzio Costanzo*, in «Arte Veneta», XXVII, 1973, pp. 290 – 299.

TAMARA FOMIČIOVA, *The History of Giorgione's "Judith" and its Restoration*, in «The Burlington Magazine», CXV, 844, 1973, July, pp. 417-420 [riedito in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, 1981, *q.v.*]

MARIA TERESA GRIGNANI, *Badoer, Filenio, Pizio: un trio bucolico a Venezia*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Carlo Dionisotti*, Milano e Napoli, 1973, pp. 77 – 115.

MICHAEL J. K. O'LOUGHLIN, *Woods Worthy of a Consul: Pastoral and the Sense of History*, in *Literary Studies: Essays in Memory of Francis A. Drumm*, edited by JOHN H. DOREMKAMP, Worcester (Mass.), 1973, pp. 144 – 158.

GÖTZ POCHAT, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin – New York, 1973.

PAUL LAWRENCE ROSE, *Humanist Culture and Renaissance mathematics: the Italian libraries of the Quattrocento*, in «Studies in the Renaissance», XX, 1973, pp. 46 – 105.

PAOLO SAMBIN, *Il dottorato in arti (1478) di Girolamo Donà*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», vi, 1973, pp. 215 – 216.

FERT SANGIORGI, *"La Muta" di Raffaello: considerazioni storico-iconografiche*, in «Commentari» , XXIV, 1973, 1-2, Gennaio-Giugno, pp. 90-97.

❖1974 GIUSEPPE ALBERIGO, *Un'esperienza cristiana del '500*, in «Studi veneziani», XVI, 1974, Firenze, 1974, pp. 177-225.

PIERO FLORIANI, *Primo petrarchismo bembiano*, in «Studi e problemi di critica testuale», ix, 1974 [riedito in *Bembo e Castiglione, Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, 1976, pp. 75-98].

PAOLA RIGO, *Per il carteggio di Girolamo Donà. Inventario ed epistole inedite*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienza morali, storiche e filosofiche», XXIX, 1974, s. 8, pp. 531 – 555.

JOHANNES WILDE, *Venetian Art from Bellini to Titian*, Oxford, 1974.

❖1975 CARLO DIONISOTTI, *Aldo Manuzio editore: dediche, prefazioni, note ai testi*, introduzione di CARLO DIONISOTTI, testo latino, traduzione e note a cura di GIOVANNI ORLANDI, "Documenti sulle arti del libro, 11", Milano, 1975.

GÜNTHER TSCHMELITSCH, *Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis*, Wien, 1975.

❖ 1976 PIERO FLORIANI, *La giovinezza umanistica del Bembo*, in *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, 1976.

ERNST GOMBRICH, *The Heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance III*, Oxford, 1976, [trad. italiana: "Saggi, 688", Torino, 1986].

PAOLA RIGO, *Catalogo e tradizione degli scritti di Girolamo Donà*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienza morali, storiche e filosofiche», XXXI, 1976, s. 8, pp. 49 – 80.

JAMES BRUCE ROSS, *Venetian Schools and Teachers Fourteenth to Early Sixteenth Century. A Survey and a Study of Giovanni Battista Egnazio*, in «Renaissance Quarterly», XXIX, 1976, 4, Winter, pp. 521 – 566.

FERT SANGIORGI, *Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, "Accademia Raffaello, Urbino. Collana di studi e testi, 4", Urbino, 1976.

❖1976 – 1977 DANIELLE BOILLET, *Paradis Perdu et retrouvés dans l'Arcadie de Sannazaro*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, 2 voll., II (1977): *Le courtisan travesti: Sannazaro, Castiglione, Le Tasse, Les grottes mediceennes*, "Centre de recerche sur la Renaissance italienne, 6", études réunies par ANDRE ROCHON, Paris, 1976 – 1977, pp. 11 – 40.

GIUSEPPE LIBERALI, *La Diocesi delle visite pastorali*, "Documentari sulla Riforma Cattolica pre e post – tridentina a Treviso (1527 – 1577), 7 – 8", 2 voll., Treviso, 1976 – 1977.

❖1977 ALESSANDRO BALLARIN, *Il "Miracolo del neonato": Tiziano dal disegno all'affresco*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino, 1977, pp. 67-71.

JOEL BRINK, *Simone Martini, Francesco Petrarca and the Humanistic Program of the Virgil Frontispiece*, in «Mediaevalia», III, 1977, pp. 94 – 109.

VITTORIO GAJETTI, *Edipo in Arcadia. Miti e simboli nell'*Arcadia *del Sannazaro*, Napoli, 1977.

AGATA RONA, *L'investitura di Lodovico il Moro dell'Ordine dell'Armellino*, in «Archivio Storico Lombardo», a. CIII, ser. 10ª, vol. III, 1977 [ma edito nel 1979], pp. 346 – 358.

❖1978 DONATA BATTILOTTI, MARIA TERESA FRANCO, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione*, in «Antichità Viva», XVII, 1978, 4-5: *Omaggio a Giorgione*, luglio – agosto, settembre – ottobre, Firenze, 1978, pp. 53-86.

CLAUDIO BELLINATI, *Per l'identificazione del santo guerriero nella pala di Castelfranco*, in «Antichità viva», XVII, 1978, 4 – 5, pp. 37 – 39.

ELEANOR W. LEACH, *Parthenian Caverns: Remapping of an Imaginative Topography*, in «Journal of the History of Ideas», XXXIX, 1978, pp. 542 – 551.

TERISIO PIGNATTI, *Giorgione*, Milano, 1978 [2ª ed. riveduta].

GIOVANNI ROMANO, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, "Saggi, 747", Torino, 1978 [2ª ed. Torino, 1991].

DAVID ROSAND, *Titian*, "Library of Great Painters", New York, 1978.

ROBERTO SALVINI, *Leonardo, i fiamminghi e la cronologia di Giorgione*, in «Arte Veneta», XXXII, 1978, pp. 92-99.

SALVATORE SETTIS, *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, "Saggi, 590", Torino, 1978.

❖1979 PAUL ALPERS, *The Singer of the Eclogues: A Study of Virgilian Pastoral*, Berkeley – Los Angeles, 1979.

JAYNIE ANDERSON, *The Giorgionesque Portrait: from Likeness to Allegory*, in *Giorgione*, atti del convegno internazionale di studio per il V centenario della nascita, Castelfranco Veneto, 1978, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 153-158.

JAYNIE ANDERSON, *A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 1979, 919, October, pp. 639 – 648.

ALESSANDRO BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studi per il quinto centenario della nascita, 29-31 maggio 1978*, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 227-252.

VITTORE BRANCA, *Due solitudini in un carteggio: Tiziano e Filippo II*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padova, 1979, 2 voll., II: *Dal Cinquecento al Novecento*, pp. 203 – 209.

ANDRÉ CHASTEL, *Giorgione et la generation romantique*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studi per il quinto centenario della nascita, 29-31 maggio 1978*, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 7 – 15.

CECIL GOULD, *The Vendramin Inventory and Giorgione: A Note of Caution*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 1979, 921, December, p. 801.

PAUL OSKAR KRISTELLER, *The First Printed Edition of Plato's Works and the Date of Its Publication (1484)*, in *Science and History. Studies in Honor of Edward Rosen*, "Studia Copernicana, 16", Wroclaw, 1979, pp. 25 – 35 [riedito in *Studies in Renaissance Thought and Letters*, III, "Storia e Letteratura. Raccolta di studi e testi, 178", Roma, 1993, pp. 135 – 146].

MARTIN LOWRY, *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Oxford, 1979.

GIORGIO PADOAN, *Giorgione e la cultura umanistica*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studi per il quinto centenario della nascita, 29-31 maggio 1978*, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 25 – 36.

MARCO SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, 1979.

ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Schede per una storia della poesia pastorale nel secolo XV: la scuola guariniana a Ferrara*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, "Il filo di Arianna, 8", Milano, 1979, pp. 103, 109, 123 – 126.

--- *Giorgione, Atti del Convegno internazionale di studi, Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978*, Castelfranco Veneto, 1979.

❖1980 GIROLAMO ARNALDI, MANLIO PASTORE STOCCHI [a cura di], *La Storia della Cultura Veneta*, vol. III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, tomo I, Vicenza, 1980.

ARMANDO BALDUINO, *Le Esperienze della Poesia Volgare*, in *La Storia della Cultura Veneta*, a cura di GIROLAMO ARNALDI, MANLIO PASTORE STOCCHI, III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, tomo I, Vicenza, 1980, pp. 265 – 367.

ALESSANDRO BALLARIN, *Tiziano prima del Fondaco dei Tedeschi*, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi, Venezia, 1976*, Vicenza, 1980, pp. 493 – 499.

EUGENIO BATTISTI, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, in *Esistenza Mito Ermeneutica. Scritti per Enrico Castelli*, "Archivio di Filosofia, 1" Padova, 1980, pp. 227 – 246 [riedito in «Venezia Cinquecento», I, 1991, 2, pp. 9 – 26].

VITTORE BRANCA, *L'umanesimo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo*, in *La Storia della Cultura Veneta*, a cura di GIROLAMO ARNALDI, MANLIO PASTORE STOCCHI, vol. III: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, tomo I, Vicenza, 1980, pp. 123 – 175.

ROBERT BURNS, *Penitenza di Gesù Cristo, Frati della*, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, diretto da GUERRINO PELLICCIA, GIANCARLO ROCCA, Milano, 1974 – 2003, 10 voll., VI [1980], pp. 1398 – 1403.

AUGUSTO GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, 1980 [2ª ed. accresciuta: Roma, 1988]

MAURO LUCCO, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, presentazione di Carlo Volpe, apparati critici e filologici di Mauro Lucco, "Classici dell'Arte, 99", Milano, 1980

❖ 1981 ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione: per un nuovo catalogo e una nuova cronologia*, in *Giorgione e la cultura veneta fra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, atti del convegno, Roma, novembre 1978, Roma, 1981, pp. 26-30.

VITTORE BRANCA [a cura di], *Giorgio Valla tra scienza e sapienza*, Firenze, 1981.

TAMARA FOMIČIOVA, *La storia della Giuditta di Giorgione e del suo restuaro*, in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, "Civiltà veneziana. Saggi, 27", 2 voll., Venezia, 1981, pp. 257 – 273.

CARLO GALLAVOTTI, *Intorno al Codice Patavinus di Teocrito*, in «Illinois Classical Studies», VI, 1981, 1, Spring, pp. 116 – 135.

AUGUSTO GENTILI, *Per la demitizzazione di Giorgione*, in *Giorgione e la cultura veneta fra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, atti del convegno, Roma, novembre 1978, Roma, 1981, pp. 12 – 25.

CLAUDE MEILLIER, *Quelques nouvelles perspectives dans l'étude de Théocrite*, in «Revue des Études Grecques», XCIV, 1981, 447 – 449, Juillet – Décembre, pp. 315 – 337.

PETER MELLER, *I «Tre Filosofi» di Giorgione*, in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, "Civiltà veneziana. Saggi, 27", 2 voll., Venezia, 1981, pp. 227 – 256.

GIUSEPPE ONGARO, *La medicina nello Studio di Padova e nel Veneto*, in *Storia della Cultura Veneta, Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di GIROLAMO ARNALDI e MANLIO PASTORE STOCCHI, III vol., Vicenza, 1981, pp. 75 – 134.

RODOLFO PALLUCCHINI [a cura di], *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, "Civiltà veneziana. Saggi, 27", 2 voll., Venezia, 1981.

SALVATORE SETTIS, *Giorgione e i suoi committenti*, in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, "Civiltà veneziana. Saggi, 27", 2 voll., Venezia, 1981, I, pp. 373 – 398 [riedito in *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, "Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie, 479", Torino, 2010]

GIOVANNI ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte 2ª: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di FEDERICO ZERI, II [in 2 tomi]: *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I [Storia *dell'arte italiana*, VI], Torino, 1981, pp. 5 – 85.

UGO TUCCI, *Mercanti, navi, monete nel Cinquecento veneziano*, Bologna, 1981.

CARLO VOLPE, *La "maniera moderna" e il naturalismo nel Cinquecento da Giorgione a Caravaggio*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, a cura di Rodolfo Pallucchini, "Civiltà veneziana. Saggi, 27", 2 voll., Firenze, 1981, I, pp. 399-423.

--- *Giorgione e la cultura veneta fra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, atti del convegno, Roma, novembre 1978, Roma, 1981.

❖1981 – 1982 ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione, dai "Tre Filosofi" alla "Tempesta di mare" (1505-1510);* Tiziano, dalla *"Fuga in Egitto"* alla *"Venere dormente"* (1506-1510); *Sebastiano del Piombo, dalla "Visitazione" alla "Salomè" (1506-1510): problemi di catalogo e cronologia*, Appunti delle lezioni del prof. Alessandro Ballarin raccolti da Paola Munarini, Università degli Studi di Padova, Corso di Storia dell'arte moderna, anno accademico 1981-1982.

❖1982 PAUL ALPERS, *What is Pastoral?*, in «Critical inquiry», VIII, 1982, pp. 440 – 455.

JOHN V. FLEMING, *From Bonaventure to Bellini, An Essay in Franciscan Exegesis*, Princeton, 1982.

ELEANOR W. LEACH, *Illustration as Interpretation in Brant's and Dryden's Editions of Vergil*, in *The Early Illustrated Book: Essays in Honor of Lessing J. Rosenwald*, edited by SANDRA HINDMAN, Washington D.C., 1982, pp. 175 – 191.

ANTHONY PELLEGRINO [edited by], *The Early Renaissance and the Pastoral*, Binghamton, 1982.

❖1983 ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione e la compagnia degli amici: il "Doppio ritratto" Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte II: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di FEDERICO ZERI, I: *Dal Medioevo al Quattrocento* [*Storia dell'arte italiana*, V], Torino, 1983, pp. 479-541.

MARINELLA BONVINI MAZZANTI, *Giovanni Della Rovere: un "principe nuovo" nelle vicende italiane degli ultimi decenni del XV secolo*, Pesaro, 1983.

VITTORE BRANCA, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, 1983.

GRAZIETTA BUTTAZZI, *Elementi "italiani" nella moda sullo scorcio tra il XV e il XVI secolo*, in *Tessuti serici italiani, 1450 – 1530*, catalogo della mostra a cura di CHIARA BUSS, MARINA MOLINELLI, GRAZIETTA BUTTAZZI, Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, 9 marzo – 15 maggio 1983, Milano, 1983, pp. 56 – 63.

RENZO DEROSAS, *Contarini, Pier Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, 1983, pp. 271 – 274.

DAVID M. HALPERIN, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven and London, 1983.

PETER HUMFREY, *Cima da Conegliano*, Cambridge, 1983.

GIANFRANCO FOLENA, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, 1983, 5 voll., III: *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia*, secondo tomo, pp. 821 – 843 [riedito in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, 1991].

WILLIAM JOHN KENNEDY, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hanover, 1983.

FRANCIS L. RICHARDSON, *Circle of Giorgione. Attributed to Vittore Belliniano, "Portrait of a Young Man"*, in *The Genius of Venice, 1500-1600*, edited by JANE MARTINEAU and CHARLES HOPE, London, Royal Academy of Arts, 25 novembre 1983 - 11 marzo 1984, p. 171, n. 37.

DAVID QUINT, *Origin and originality in Renaissance literature*, New Haven – London, 1983.

EMERENZIANA VACCARO, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella Biblioteca Angelica di Roma*, "Biblioteca di bibliografia italiana, 98", Firenze, 1983.

GIUSEPPE VELLI, *Tra lettura e ricreazione. Sannazaro – Alfieri – Foscolo*, Padova, 1983.

❖1984 *Raffaello a Firenze: dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio – 29 aprile 1984, Milano, 1984.

❖1985 NELLA GIANNETTO, *Bernardo Bembo. Umanista e politico veneziano*, "Civiltà veneziana. Saggi, 34", Firenze, 1985.

DEBORAH HOWARD, *Giorgione's Tempesta and Titian's Assunta in the Context of the Cambrai Wars*, in «Art History», 1985, III, pp. 271 – 289.

❖ 1985 – 1986 PAUL HOLBERTON, *La bibliotechina e la raccolta d'arte di Zuanantonio Venier*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», CXLIV, 1985 – 1986, pp. 173 – 198.

❖ 1986 FRANCIS BROUN, *The Louvre* Concert champêtre: *A Neoplatonic Interpretation*, in *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, edited by KONRAD EISENBICHLER and OLGA ZORZI PUGLIESE, Ottawa, 1986.

MARGARETH L. KING, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton (New Jersey), 1986.

PAUL H. D. KAPLAN, *The Storm of War: the Paduan key to Giorgione's Tempesta*, in «Art History», IX, 1986, pp. 405 – 427.

MARTIN L. PINE, *Pietro Pomponazzi radical philosopher of the Renaissance*, "Saggi e testi, 21", Padova, 1986.

ERICH SCHLEIER, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione (1477/8-1510), "Portrait of a Young Man"*, in *The Gemäldegalerie, Berlin, A History of the Collection and Selected Masterworks*, London, 1986 [la ed. tedesca: Berlin, 1984].

PAUL SHAKESHAFT, *"To much bewiched with thoes intysing things": the letters of James, third Marquis of Hamilton, and Basil, Viscount Feilding, concerning collecting in Venice 1635-1639*, "Documents for the History of Collecting, I", in «The Burlington Magazine», CXXVIII, 1986, 995, February, pp. 114-132.

GIUSEPPINA ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, Milano, 1986.

❖1987 CARLO DIONISOTTI, *Letteratura di corte nel Veneto*, in *La Letteratura, la Rappresentazione, la Musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, a cura di Michelangelo Muraro, Roma, 1987, pp. 11-15. [riedito con il titolo *Giorgione e la letteratura di corte*, in *Appunti su arti e lettere*, "Storia dell'arte, 6", Milano, 1995, pp. 111-116].

CHRISTIAN HORNIG, *Giorgiones Spätwerk*, München, 1987.

ANNABEL PATTERSON, *Pastoral and Ideology*, Berkeley, 1987.

❖1987 – 1993 ERNESTO TRAVI [a cura di], *Pietro Bembo, Lettere. Edizione critica*, "Collezione di Opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di Lingua in Bologna, 141, 143, 146, 147", 4 voll., Bologna, 1987-1993.

❖ 1988 GIGLIOLA FRAGNITO, *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*, Venezia, 1988.

YVES GIRAUD, *Le Paysage à la Renaissance*, "Études et textes de philologie et de littérature, nouvelle série, 3", Fribourg, 1988.

PAUL OSKAR KRISTELLER, *Humanism*, in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, a cura di CHARLES B. SCHMITT, QUENTIN SKINNER, ECKHARD KESSLER, JILL KRAYE, Cambridge, 1981, pp. 111 – 137 [riedito col titolo *Renaissance Humanism and Its Significance*, in *Reconsidering the Renaissance. Papers from the Twenty First Annual Conference*, a cura di MARIO A. DI CESARE, "Medieval & Renaissance Texts and Studies, 93", Binghamton (NY), 1992, pp. 29 – 43].

DAVID ROSAND, *Giorgione, Venice and the pastoral vision*, in *Places of delight. The Pastoral Landscape*, edited by ROBERT C. CAFRITZ, LAWRENCE GOWING and DAVID ROSAND, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, The Phillips Collection, 6 November 1988 – 22 January 1989, Washington, 1988, pp. 20 – 81.

❖1989 JENNIFER FLETCHER, *Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra de' Benci*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1989, 1041, December, pp. 811 – 816.

LUBA FREEDMAN, *The Classical Pastoral in the Visual Arts*, "Hermeneutics of arts, 1", New York, 1989.

PAUL OSKAR KRISTELLER, *L'umanesimo italiano del Rinascimento e il suo significato*, in *Protrepticon. Studi di letteratura classica e umanistica in onore di Giovannangiola Secchi – Tarugi*, Milano, 1989 [riedito in GARGANO, a cura di, 2005, pp. 15 – 36, *q.v.*].

PAUL OSKAR KRISTELLER, *Renaissance Humanism and Classical Antiquity*, in *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, I: *Humanism in Italy*, edited by ALBERT RABIL, Philadelphia, 1988 pp. 5-16.

FRANCA PETRUCCI, *Della Rovere, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma, 1989, pp. 347-350.

GIANNI VILLANI, *Per l'edizione dell'*Arcadia *di Iacopo Sannazaro*, Roma – Salerno, 1989.

❖1990 ELZE KEGEL – BRINKGREVE, *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, tesi di dottorato discussa presso la Rijksuniversiteit di Leiden, Amsterdam, 1990.

LORNE CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven and London, 1990.

ANGELICA DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, 1990.

PAUL JOANNIDES, *On some Borrowings and non-Borrowings from Central Italian and Antique Art in the Work of Titian c. 1510-c. 1550*, in «Paragone», XLI, 487, 1990, Settembre, pp. 21-45.

ELHANAN MOTZKIN, *The Meaning of Titian's Concert champêtre in the Louvre*, in «Gazette des Beaux – Arts», CXVI, 6eme pér., 1990, Septembre, pp. 51 – 66.

CARLO PEDRETTI, *La "Dama con l'ermellino" come allegoria politica, in Studi politici in onore di Luigi Firpo*, a cura di SILVIA ROTA GHILARDI, FRANCO BARCIA, "Collana Gioele Solari, 8", 4 voll., I: *Ricerche sui secoli XIV - XVI*, Milano, 1990, pp. 161 – 181.

❖ 1990 – 1991 ALESSANDRO BALLARIN, *Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale (1480-1540). Venezia 1511-1518: Tiziano dagli affreschi della Scuola del Santo all'Assunta. Raffaello 1511-1514, "a proposito dell'attitudine di Raffaello verso la natura [...]": la Stanza di Eliodoro, il Ritratto di Giulio II, la Madonna di Foligno, la Madonna Sistina, la Santa Cecilia*, volume primo, testo delle lezioni a cura di E. ARREGUI, TATIANA CARPENÈ, ANDREA FERRARINI, SERGIO MOMESSO, GIOVANNA PACCHIONI, ALESSANDRA PELLIZZARI, Università degli Studi di Padova, anno accademico 1990-1991.

❖ 1991 ANGELA CARACCIOLO ARICÒ, *Critica e testo. L'avventura della prima edizione dell' "Arcadia" di Jacobo Sannazaro*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, Padova, 1991, pp. 507 – 522.

PATRICIA EMISON, *The* Concert champêtre *and Gilding the Lily*, in «The Burlington Magazine», CXXXIII, 1991, March, pp. 195 – 196.

PAOLA RIGO, *Donà (Donati, Donato), Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma, 1991, pp. 741 - 753

PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470 – 1570)*, Bologna, 1991.

❖ 1992 FRANCESCO BAUSI, *Una testimonianza poco nota sulla cronologia del* De partu Virginis *di Jacopo Sannazaro*, in «Interpres», XII, 1992, pp. 320 – 326.

PIERO CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, 1992.

BETTINA FISCHER, *Venezianisch um 1510: "Bildnis eines Knaben mit Helm"*, in «Neues Museum», 3-4, 1992, pp. 21-23.

ALFRED FRAZER, *The Roman Villa and the Pastoral Ideal*, in *The Pastoral Landscape*, atti del convegno a cura di JOHN DIXON HUNT, "Studies in the History of Art, 36", Hanover and London, 1992, pp. 49 – 61.

JOHN DIXON HUNT [edited by], *The Pastoral Landscape*, atti del convegno, "Studies in the History of Art, 36", Hanover and London, 1992.

EUGENIO MASSA, *L'eremo, la Bibbia e il Medioevo in umanisti veneti del primo Cinquecento*, Napoli, 1992.

ANNA PONTANI, *Per la biografia, le lettere, i codici, le versioni di Giano Lascaris*, in *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*, atti del convegno internazionale a cura di MARIAROSA CORTESI e ENRICO V. MALTESE, Trento, 22 – 23 ottobre 1990, Napoli, 1992, pp. 425 – 433.

WILLIAM ROGER REARICK, *From Arcady to the Barnyard*, in *The Pastoral Landscape*, atti del convegno a cura di JOHN DIXON HUNT, "Studies in the History of Art, 36", Hanover and London, 1992, pp. 137 – 159.

DAVID ROSAND, *Pastoral Topoi: On the Construction of Meaning in Landscape*, in *The Pastoral Landscape*, atti del convegno a cura di JOHN DIXON HUNT, "Studies in the History of Art, 36", Hanover and London, 1992, pp. 161 – 177.

CARLO VECCE [a cura di], *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana. Le opere 2: Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, 1993, pp. 95 – 124.

GIANNI VILLANI, *Arcadia*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, I: *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, 1992, pp. 869 – 887.

NIGEL G. WILSON, *From Byzantium to Italy. Greek studies in the Italian Renaissance*, London, 1992 [ed. italiana rivista e aggiornata, Alessandria, 2000].

❖1993 GUIDO ARBIZZONI, *Note su Martino Filetico traduttore di Teocrito*, in «Studi Umanistici Piceni», XIII, 1993, pp. 25 – 31.

CHARLES HOPE, *Tempest over Titian. Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, in «The New York Review of Books», 10th June 1993, pp. 22 – 26.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Il lauro di Laura e delle "maritate veneziane"*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVII, 1993, 2 – 3, pp. 257 – 292.

SHARON FERMOR, *Piero di Cosimo, Fiction, Invention and "Fantasia"*, London, 1993.

ELISABETH G. GLEASON, *Gasparo Contarini. Venice, Rome and Reform*, Berkeley and Los Angeles (California), 1993.

PAUL HOLBERTON, *The* Pastorale *or* Fête champêtre *in the Early Sixteenth Century*, in *Titian 500*, a cura di JOSEPH MANCA, atti del convegno, Washington D.C., National Gallery of Art, 25 – 27 ottobre 1990, "Studies in the History of Art, 45", Hannover and London, 1993, pp. 245–262.

CHARLES HOPE, *The Early Biographies of Titian*, in *Titian 500*, edited by Joseph Manca, "Studies in the History of Art, 45", Hanover and London, 1993, pp. 167-197.

PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, London, 1993.

MICHEL LACLOTTE [a cura di], *Le siècle de Titien. L'age d'or de la peinture à Venise*, Parigi, Grand Palais, 9 mars – 14 juin 1993, Paris, 1993.

ANNALISA PERISSA TORRINI, *Giorgione*, Firenze, 1993.

❖1994 ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione. I testi italiani del catalogo della mostra "Le siècle de Titien" (Parigi, 1993)*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Padova, 1994 [traduzione italiana dei saggi scritti per la sezione *Giorgione. Peintures.* in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993 (2ª ed. riveduta e corretta), pp. 292-294 (*Post Scriptum* al saggio introduttivo al catalogo), e pp. 295-347 (cat. nn. 15-18, 20-31)].

DONATA BATTILOTTI, MARIA TERESA FRANCO, *La committenza e il collezionismo privati*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di RUGGERO MASCHIO, Tivoli, 1994, pp. 205 – 229.

CLAUDIO BEVEGNI, *Appunti sulle traduzioni latine dei* Moralia *di Plutarco nel Quattrocento*, in «Studi Umanistici Piceni», XIV, 1994, pp. 71 – 84.

FRANZ BIERLAIRE, *Le Paysage à la Renaissance. Études réunies et publiées par Yves Giraud*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», LXXII, 1994, 4, pp. 990 – 991.

GIACINTO CECCHETTO, *La podesteria di Castelfranco nelle mappe e nei disegni dei secoli XV e XVIII*, prefazione di GIAN MARIA VARANINI, saggio di DANILO GASPARINI, Castelfranco Veneto, 1994.

IRENE FAVARETTO, *Lo studio dell'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di RUGGERO MASCHIO, Tivoli, 1994, pp. 1 – 8.

PAUL HOLBERTON, *Varieties of Giorgionismo*, in *New Interpretations of Renaissance Painting*, a cura di FRANCES AMES – LEWIS, London, 1994, pp. 31 – 41.

MARGARET L. KING, PAUL OSKAR KRISTELLER, *Iter Kristellerianum: The European Journey (1905 – 1939)*, in «Renaissance Quarterly», XLVII, 1994, 4, Winter, pp. 907 – 929.

LIONELLO PUPPI, *Il corte di Caterina Cornaro e il Barco di Altivole*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di RUGGERO MASCHIO, Tivoli, 1994, pp. 230 – 235.

DAVID ROSAND, *Landscape and Lyricism in Giorgione's 'Tempesta'*, in «Artibus et Historiae», XXX, 1994, pp. 55 – 67.

PIERO SCAPECCHI [a cura di], *Aldo Manuzio. I suoi libri, i suoi amici tra XV e XVI secolo. Libri, biblioteche e guerre in Casentino*, catalogo della mostra, Poppi (AR), Castello dei Conti Guidi, 11 agosto – 30 ottobre 1994, Firenze, 1994.

BRUNO TOSCANO, *Il Trasimeno scoperto dal Perugino*, in *Trasimeno lago d'arte*, a cura di BRUNO TOSCANO, Torino, 1994, pp. 95 – 148.

❖1994 - 1995 ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, regesti e apparati di catalogo a cura di ALESSANDRA PATTANARO, VITTORIA ROMANI, con la collaborazione di SERGIO MOMESSO, GIOVANNA PACCHIONI, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 1", "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", 2 voll., I (1995), II (1994), Cittadella (PD), 1994 – 1995.

❖1995 ALESSANDRO BALLARIN, *Per la giovinezza di Tiziano. Due esercizi di lettura (da "Le siècle de Titien")*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Padova, 1995 [traduzione italiana dei saggi scritti per la sezione *Titien jeune. Peintures*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993 (2ª ed. riveduta e corretta), pp. 379-391 e 392-400 (cat. nn. 42 (a, b) e 43)].

FRANCOISE BARDON, *Le "Concert Champêtre»*, 2 voll., I: *Un défi à l'Histoire de l'Art* (1995), II: *Le débat de la Peinture* (1996), Paris, 1995 – 1996.

CARLO DIONISOTTI, *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano, 1995.

KONRAD EISENBICHLER, *Devotion to the Archangel Raphael in Renaissance Florence*, in *Saints. Studies in Hagiography*, edited by Sandro Sticca, New York, 1995.

PATRICIA EMISON, *The Paysage Moralisé*, in «Artibus et Historiae», XVI, 1995, 31, pp. 125 – 137.

MAURO LUCCO, *Giorgione*, "In presa diretta, 3", Milano, 1995.

W. J. T. MITCHELL, *Gombrich and the rise of landscape*, in *The Consumption of Culture 1600 – 1800: image, object, text*, edited by ANN BERMINGHAM and JOHN BREWER, London – New York, 1995, pp. 103 – 118.

ALESSANDRA PATTANARO, *Regesto della pittura a Ferrara (1497 – 1548)*, in ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, regesti e apparati di catalogo a cura di ALESSANDRA PATTANARO, VITTORIA ROMANI, con la collaborazione di SERGIO MOMESSO, GIOVANNA PACCHIONI, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 1", "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", 2 voll., I (1995), II (1994), Cittadella (PD), 1994 – 1995, I, pp. 111 – 179.

ANNA PONTANI, *Da Bisanzio all'Italia: a proposito di un libro recente*, in «Thesaurismata», XXV, 1995, pp. 83 – 123.

CESARE VASOLI, *L'individuo in Pomponazzi*, in *L'individu dans la pensée moderne (XVI^e - XVIII^e siècles)*, a cura di GIAN MARIO CAZZANIGA, YVES CHARLES ZARKA, Pisa, 1995, pp. 95 – 113.

❖1996 JAYNIE ANDERSON, *Giorgione: peintre de la "brièveté poetique". Catalogue raisonné*, Paris, 1996.

ANNA FORLANI TEMPESTA, ELENA CAPRETTI, *Piero di Cosimo: catalogo completo*, "Biblioteca d'arte, 5", Firenze, 1996.

GIANCARLO MAIORINO, *Titian's Concert Champêtre and Sannazaro's Arcadia: Titology and the Invention of the Renaissance Pastoral*, in *The Eye of the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, edited by AMY GOLAHNY, London, 1996, pp. 53 – 69.

❖1997 CONCETTA BIANCA, *Filetico (Filettico), Martino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma, 1997, pp. 636 – 640.

RAIMONDO CALLEGARI, *Sculture in horto Bembi*, in «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», II, 1997, fasc. 4, pp. 41 – 62 [raccolto postumo in *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine, 1998, pp. 255 – 286].

MARTIN HENIG, *"Et in Arcadia Ego": satyrs and maenads in the ancient world and beyond*, in *Engraved gems: survivals and revivals*, a cura di CLIFFORD MALCOLM BROWN, atti del convegno, Washington D.C., National Gallery of Art, 18 – 19 novembre 1994, "Studies in the History of Art, 54", Hannover and London, 1997, pp. 22 – 31.

FRANCESCO PIOVAN, *Forteguerri (Carteromaco), Scipione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, Roma, 1997, pp. 163 – 167.

JONATHAN UNGLAUB, *The* Concert Champêtre*: The Crises of History and the Limits of Pastoral*, in «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», V, 1997, 1, Third Series, Spring – Summer, pp. 46 – 96.

❖ 1998 GINO BENZONI, *Francesco Maria I Della Rovere, duca di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, L, Roma, 1998, pp. 47-55.

CLAUDIA BERRA, *Il Bembo «antibucolico»*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di STEFANO CARRAI, Padova, 1998, pp. 235 – 243.

VITTORE BRANCA, *La sapienza civile. Studi sull'Umanesimo a Venezia*, "Biblioteca di 'Lettere Italiane', Studi e testi, 50", Firenze, 1998.

DAVID ALAN BROWN, *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, New Haven, 1998.

STEFANO CARRAI [a cura di], *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, 1998.

MICHAEL CAMILLE, *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, London, 1998.

CHRYSA DAMIANAKI ROMANO, *Zuan Zorzi Lascaris called Pyrgoteles: a greek sculptor in Renaissance Veneto*, in «Thesaurismata», XXVIII, 1998, pp. 93 – 127.

KONRAD EISENBICHLER, *The boys of the Archangel Raphael: a youth confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto, 1998.

ROBERTO NICOLAI, *Gallavotti, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma, 1998, pp. 526 – 528.

ALESSANDRO NOVA, *Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini*, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, atti dei convegni internazionali *Dosso Dossi and His Age [I]*, Santa Monica, California, The Getty Research Institute, 9 – 11 maggio 1996, e *Dosso Dossi e il suo tempo [II]*, Trento, Castello del Buonconsiglio, 3 – 5 aprile 1997, a cura di Luisa Ciammiti, Steven F. Ostrow, Salvatore Settis, The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, "Issues and Debates, 5", Los Angeles, 1998, pp. 41 – 62.

EDOUARD POMMIER, *Theories du portrait: de la Renaissance aux Lumieres*, Paris, 1998.

SALVATORE SETTIS, *Giorgione in Sicilia. Sulla data e la composizione della Pala di Castelfranco*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», VII, 1998, dicembre, pp. 30 – 55 [ripubblicato, in una versione ampliata, in *Giorgione le maraviglie dell'arte*, a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÈ, SANDRA ROSSI, Venezia, 2003, pp. 32 – 63, *q.v.*; e poi ancora, con lievi varianti, in *Artisti e*

committenti fra Quattro e Cinquecento, "Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie, 479", Torino, 2010, pp. 129 - 211].

FABIO STOK, *Le traduzioni latine dei* Moralia *di Plutarco*, in «Fontes», I, 1998, 1 – 2, pp. 117 – 136.

CARLO VECCE, *Bembo e Poliziano*, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*, atti del convengo internazionale di studi, Montepulciano, 3 – 6 novembre 1994, Firenze,1998, pp. 477 – 503.

CLAUDIO VELA, *Il Tirsi di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di STEFANO CARRAI, Padova, 1998, pp. 245 – 292.

JOANNA WOODS – MARSDEN, *Renaissance self – portraiture. The visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven – London, 1998.

❖1999 MALCOLM ANDREWS, *Landscape and Western Art*, Oxford, 1999.

CARLO GALLAVOTTI, *Theocritea*, "Bollettino dei Classici, Accademia nazionale dei Lincei, Supplemento, 18", Roma, 1999.

ALESSANDRO GNOCCHI, *Tommaso Giustiniani, Ludovico Ariosto e la Compagnia degli Amici*, in «Studi di filologia italiana», Bollettino annuale dell'Accademia della Crusca, LVII, Firenze, 1999, pp. 277-293.

ROSELLA LAUBER, *"Ornamento lodevole" e "ornatissima di pietre": Marcantonio Michiel nella chiesa veneziana di Santa Maria della Carità*, in «Arte Veneta», lv, 1999, 2, pp. 144-150.

TERISIO PIGNATTI, FILIPPO PEDROCCO, *Giorgione*, Milano, 1999.

FRIEDRICH TEJA BACH, *Albrecht Dürer: Figures of the Marginal*, in «RES. Anthropology and Aesthetics», XXXVI, 1999, Autumn, pp. 79 – 99.

❖2000 JAMES HANKINS [a cura di], *Renaissance Civic Humanism: Reappraisals and Reflections*, Cambridge, 2000.

MARIANNE KOOS, *Imaginatio, Identity, and the Poetics of Desire in Giorgione's Painting*, in «American Imago», LVII, 2000, 4, Winter, pp. 369 – 385.

LUCA MARCOZZI, *Pietro Bembo e le varianti d'autore petrarchesche. Teoria del "mutamento" nelle Prose e pratica variantistica nelle* Rime, in Prose della volgar lingua *di Pietro Bembo*, atti del convegno a cura di SILVIA MORGANA, MARIO PIOTTI, MAURIZIO PRADA, Gargnano del Garda, 4 – 7 ottobre, 2000, Milano, 2000, pp. 209 – 253.

ENRICO NOÈ, *Sul busto d'incognito a New York, firmato "Alexander Victoria"*, in «Arte Veneta», LVII, 2000/II, pp. 65-71.

PIERMARIO VESCOVO, *Preliminari Giorgioneschi. ii. Taddeo Contarini e I Tre filosofi*, in «Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen», XXIV, 2000, Heft 2, pp. 109 – 125.

RONALD G. WITT, *"In the Footsteps of the Ancients": The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, "Studies in Medieval and Reformation Thought, 74", Leiden, 2000.

❖2001 HANS BELTING, *Exil in Arkadien: Giorgione's 'Tempesta' in neuer Sicht*, in *Meisterwerke der Malerei. Von Rogier Van der Weyden bis Andy Warhol*, Leipzig, 2001, pp. 45 – 68 [ed. italiana in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di GENNARO TOSCANO E FRANCESCO VALCANOVER, "Studi di arte veneta, 6", Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, pp. 369 – 393].

RICCARDO FUBINI, *L'umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentali – critica moderna*, Milano, 2001.

RICCARDO NALDI, *Culto di Sant'Anna ed icone miracolose a Napoli nel primo Cinquecento: una cornice per l'epigramma in picturam di Iacopo Sannazaro*, in «Napoli nobilissima», quinta serie, III, 2001, fasc. I – IV, Gennaio – Agosto, pp. 15 – 30.

PIERO PAZZI, SARA BERGAMASCO [a cura di], EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta* [...], 3 voll., Venezia, 2001.

STEFANO COLONNA PRETI, STEFANIA COLONNA PRETI, *L'architetto Francesco Maria Preti di Castelfranco Veneto (1701 – 1774)*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto (TV), Galleria del Teatro Accademico, Palazzetto Preti, 15 dicembre 2001 – 24 febbraio 2002, Castelfranco Veneto (TV), 2001.

MARIA CORTI, *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, 2001.

MARIA CORTI, *Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacobo Sannazaro* in *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, 2001, pp. 296 – 97.

PAUL JOANNIDES, *Titian to 1518. The assumption of genius*, New Haven & London, 2001.

LINO MORETTI, *Due note carpaccesche. Il "Giovane guerriero" Thyssen e la "Madonna dei Tesseri da panni di lana"*, in «Arte Veneta», lviii, 2001, pp. 7-21.

PIERO PAZZI, SARA BERGAMASCO [a cura di], Emmanuele Antonio Cicogna, *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta* [...], 3 voll., Venezia, 2001.

MARINA RICCUCCI, *Il* neghittoso *e il* fier connubio. *Storia e filologia nell'*Arcadia *di Jacopo Sannazaro*, Napoli, 2001.

MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Dall'* hortus conclusus *al giardino di villa aperto sul paesaggio: riflessioni in margine ad alcuni dipinti e disegni di area veneta tra Quattro e Cinquecento*, in «Venezia Cinquecento», XI, 2001, 22, pp. 155 – 166.

MATTEO ZANCHI, SIMONETTA CAVALLERI, *Giovanni Cariani. Il giorgionesco dal realismo terragno*, "Lo sguardo dell'immagine", Clusone (BG), 2001.

❖2002 CECIL H. CLOUGH, *La successione dei Della Rovere nel Ducato di Urbino*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, atti del convegno, Urbania, 16-19 settembre 1999, Urbino, 2002, pp. 35-62.

LINA BOLZONI, *Il giardino e il bosco, ovvero il "ritratto doppio" della campagna negli «Asolani»*, in *La campagna in città. Letteratura e ideologia nel Rinascimento. Scritti in onore di Michel Plaisance*, a cura di GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, Firenze, 2002, pp. 81 – 104.

WILLI HIRDT, *Bildwelt und Weltbild. «Die drei Philosophen» Giorgiones*, Tübingen, 2002 [ed. italiana, *I tre filosofi di Giorgione*, Firenze, 2004].

ROSELLA LAUBER, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin. Nuovi contributi*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di LINDA BOREAN e STEFANIA MASON, "Fonti e testi. Raccolta di archeologia e storia dell'arte", Udine, 2002, pp. 27 – 71.

TIZIANO ZANATO, *Indagini sulle rime di Pietro Bembo*, in «Studi di filologia italiana», LX, 2002, pp. 141 – 216.

❖2003 BARBARA AGOSTI, *Intorno alla 'Vita' gioviana di Raffaello*, in «Prospettiva», 110 – 111, 2003, pp. 58 – 69.

GINO BENZONI, *Guidubaldo I da Montefeltro, duca di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXI, Roma, 2003, pp.470 – 478.

MIKLOS BOSKOVITS, DAVID ALAN BROWN [a cura di], *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art*, Washington, 2003.

CLAUDIO CESA, *Momenti della formazione di uno storico della filosofia (1929 – 1947)*, in *Eugenio Garin. Il percorso storiografico di un maestro del Novecento. Giornata di studio, Prato, Biblioteca Roncioniana, 4 maggio 2002*, a cura di Felicita Audisio, Alessandra Savorelli, "Giornale critico della filosofia italiana. Quaderni, 10", Firenze, 2003, pp. 15 – 34.

MASSIMO CERESA, *Lascaris, Costantino, Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII, Roma, 2004, pp. 781 – 785.

CECIL H. CLOUGH, *A quest for identity: Carpaccio's betrothal portrait of Francesco Maria I Della Rovere*, in «Arte Documento», XVII – XIX: *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di Ileana Chiappini di Sorio, Laura De Rossi, 2003, pp. 259-263.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Capolavori che ritornano. Bellini e Vicenza*, catalogo della mostra, Vicenza Palazzo Thiene, 5 dicembre 2003 – 25 gennaio 2004, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 – 29 febbraio, 2004, Vicenza, 2003, pp. 13 – 29.

CLADIO MELIADÒ, *Letture nuove e vecchie congetture (Theocr.* VII *86* e XIV *59 – 60)*, in *L'officina ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, a cura di LUIGI BELLONI, LIA DE FINIS, GABRIELLA MORETTI, Trento, 2003, pp. 331 – 336

GINO PISTILLI, *Guarini, Guarino (Guarino Veronese, Varino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Roma, 2003, pp. 357 – 369.

GIOVANNA NEPI SCIRÉ, SANDRA ROSSI [a cura di], *Giorgione: le maraviglie dell'arte*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 novembre 2003 – 22 febbraio 2004, Venezia, 2003.

JOHN SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, "Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Band xxx/xxxi", 2 voll., New Haven-London, 2003.

❖2004 JAYNIE ANDERSON, *Bittersweet Love: Giorgione's Portraits of Masculine Friendship*, in *The Italians in Australia. Studies in Renaissance and Baroque Art*, atti del convegno a cura di DAVID R. MARSHALL, The University of Melbourne, 9-11 August 2002, Florence, 2004, pp. 87-94 [edito anche in «Melbourne Art Journal», VII, 2004, pp. 87-94].

LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura*, atti del convegno di Parma, 29 settembre – 1 ottobre 2000, Roma, 2004, pp. 33 – 64.

MARINELLA BONVINI MAZZANTI, *I Della Rovere*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di Paolo dal Poggetto, Senigallia, Palazzo del Duca, Urbino, Palazzo Ducale, Pesaro, Palazzo Ducale, Urbania, Palazzo Ducale, 4 aprile 2004 – 3 ottobre 2004, Milano, 2004, pp. 35-50.

ANNACLARA CATALDI PALAU, *La vita di Marco Musuro alla luce di documenti e manoscritti*, in «Italia medioevale e umanistica», XLV, 2004, pp. 295 – 369.

MATTEO CERIANA, *La scultura veneziana al tempo di Giorgione*, in *Da Bellini a Veronese: temi di arte veneta*, a cura di GENNARO TOSCANO,

FRANCESCO VALCANOVER, "Studi di arte veneta, 6", Venezia, 2004, pp. 253 – 294.

MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *La Madonna di Senigallia di Piero della Francesca nel contesto artistico e storico di Giovanni Della Rovere e di Giovanna Feltria*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di PAOLO DAL POGGETTO, Senigallia, Palazzo del Duca, Urbino, Palazzo Ducale, Pesaro, Palazzo Ducale, Urbania, Palazzo Ducale, 4 aprile 2004 – 3 ottobre 2004, Milano, 2004, pp. 117-120.

ANTONIO CORSARO, *Laus Villae. Scritti e vicende di prelati umanisti prima e dopo il concilio*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura*, atti del convegno di Parma, 29 settembre – 1 ottobre 2000, Roma, 2004, pp. 169 – 204.

FRANCESCA DEL TORRE SCHEUCH, *Giorgione, Portrait of a Young Man (Giustiniani Portrait)*, 2004, pp. 176 – 178, cat. 4.

SYLVIA FERINO – PAGDEN, GIOVANNA NEPI SCIRÉ [a cura di], *Giorgione. Myth and Enigma*, catalogo della mostra, Vienna Kunstihistorisches Museum, 23 marzo – 11 luglio, 2004.

FAUSTA GUALDI, *Considerazioni sulla pala "roveresca" del Perugino a Senigallia e su alcune influenze*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di PAOLO DAL POGGETTO, Senigallia, Palazzo del Duca, Urbino, Palazzo Ducale, Pesaro, Palazzo Ducale, Urbania, Palazzo Ducale, 4 aprile 2004 – 3 ottobre 2004, Milano, 2004, pp. 121 – 123.

IRMLIND LUISE HERZNER, *Giorgione da Castelfranco, Portrait of Francesco Maria I Della Rovere (Boy with the Helmet)*, in *Giorgione. Myth and Enigma*, catalogo della mostra a cura di SYLVIA FERINO-PAGDEN, GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 23 March – 11 July 2004, Milano-Wien, 2004, pp. 166-169, cat. 1.

MARIANNE KOOS, *Giorgione, Portrait of a Young Man (Brocardo)*, in *Giorgione. Myth and Enigma*, catalogo della mostra a cura di SYLVIA FERINO-PAGDEN, GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 23 March – 11 July 2004, Milano-Wien, 2004, pp. 228-231, cat. 16.

AUGUSTO GENTILI, *Bellini and Landscape*, in *The Cambridge Companioni to Giovanni Bellini*, a cura di PETER HUMFREY, Cambridge (United Kingdom), 2004, pp. 167 – 181 [riedito in traduzione italiana in *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma, 2009, pp. 31 – 47].

PAOLO GOZZA, *Il paesaggio sonoro europeo tra Cinquecento e Seicento*, in *La percezione del paesaggio nel Rincascimento*, a cura di ADA MYRIAM SCANU, Bologna, 2004, pp. 81 – 98.

ANTHONY F. JANSON, *The Meaning of the Landscape in Bellini's "St. Francis in Ecstasy"*, in «Artibus et Historiae», XV, 1994, 3, pp. 41 – 54.

ADRIANO MARIUZ, *Il paesaggio veneto del Cinquecento*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento. Con saggi d'introduzione dall'antichità al Rinascimento*, a cura di LUDOVICA TREZZANI, Milano, 2004, pp. 145 – 153 [riedito in *Da Giorgione a Canova*, a cura di GIUSEPPE PAVANELLO, 2012, pp. 69 – 83, *q. v.*].

ADRIANO MARIUZ, *Giorgione pittore di affreschi*, in Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta, a cura di Gennaro Toscano e Francesco Valcanover, Venezia, 2004, pp. 299 – 368 [riedito in *Da Giorgione a Canova*, a cura di GIUSEPPE PAVANELLO, 2012, pp. 35 – 67, *q. v.*].

GIOVANNA NEPI SCIRÉ, SYLVIA FERINO – PAGDEN, Giorgione da Castelfranco, Three Philosophers, in *Giorgione. Myth and Enigma*, catalogo della mostra a cura di SYLVIA FERINO – PAGDEN, GIOVANNA NEPI SCIRÉ, Vienna Kunstihistorisches Museum, 23 marzo – 11 luglio, 2004, pp. 179 – 182.

STEFANO PAGLIAROLI, *Giano Lascaris e il Ginnasio greco*, in «Studi medievali e umanistici», II, 2004, pp. 215 – 293.

RENATA SEGRE, *Giorgione a Montagnana*, atti del convegno a cura di ENRICO MARIA DAL POZZOLO, Montagnana, 29 novembre 2003, "Studi montagnesi, 1", Padova, 2004, pp. 91 – 103.

GIANCARLO TOLONI, *L'originale del Libro di Tobia. Studio filologico – linguistico*, "Textos y estudios «Cardenal Cisneros» de la biblia políglota matrinense, 71", collana fondata da Federico Pérez Castro, Madrid, 2004.

BRUNO TOSCANO, *Il Perugino e la riscoperta umanistica del paesaggio*, in *Pietro Vannucci detto Il Perugino*, convegno internazionale di studio, Perugia, Aula Magna della Facoltà di Agraria, Abbazia di San Pietro, Sala dei Notari, Palazzo dei Priori, Città della Pieve, Sala di Sant'Agostino, 25 – 28 ottobre 2000, Perugia, 2004, pp. 403 – 413.

❖ 2004 – 2005, ERIKA IERVOLINO, *Il paesaggio nella pittura veneziana tra Quattrocento e Cinquecento: forme e significati*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, Corso di laurea in Lettere, relatore: prof. Alessandro Ballarin, a.a. 2004 – 2005.

❖ 2005 CARLO CARUSO, *L'Artista al Bivio: Venere àntica e Venere pòstica nel* Giudizio di Paride, in «Italian Studies», LX, 2005, 2, pp. 163 – 177.

FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Per la data della Pala di Castelfranco*, in «La Rivista di Bergamo», XLII, 2005, Aprile-Maggio-Giugno, Nuova Serie, pp. 54-57.

ANTONIO GARGANO [a cura di], Paul Oskar Kristeller, *L'umanesimo italiano del Rinascimento e il suo significato*, "Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Quaderni del trentennale, 1975 – 2005, 1", Napoli, 2005.

MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, "Giardini e Paesaggio, 11", Città di Castello, 2005.

ROSELLA LAUBER, *«Opera perfettissima». Marcantonio Michiel e la* Notizia d'opere di disegno, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di BERNARD AIKEMA, ROSELLA LAUBER, MAX SEIDEL, "Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Plack Institut, 10", Venezia, 2005, pp. 77 – 116.

JOHN MONFASANI, *Umanesimo italiano e cultura europea*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, I: *Storia e storiografia*, a cura di MARCELLO FANTONI, Vicenza, 2005, pp. 49 – 70.

SANDRA MOSCHINI MARCONI, ISABELLA CECCHINI, *Note per la chiesa di Santa Caterina*, in *Tintoretto, il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, catalogo della mostra a cura di GIANMATTEO CAPUTO, Venezia, Museo Diocesano di Santa Apollonia, 6 ottobre 2005 – 30 luglio 2006, Milano, 2005, pp. 21-25.

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Appunti per una storia delle collezioni patriarcali*, in *Tintoretto, il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, catalogo della mostra a cura di GIANMATTEO CAPUTO, Venezia, Museo Diocesano di Santa Apollonia, 6 ottobre 2005 – 30 luglio 2006, Milano, 2005, pp. 15-19.

SALVATORE SETTIS, *Che cosa ci insegna la storia di un ritratto perduto*, in «La Repubblica», 5 gennaio 2005, sezione *Cultura*, p. 38.

DAVID SPERANZI, *Codici greci appartenuti a Francesco Filelfo nella biblioteca di Giano Laskaris*, in «Segno e testo», III, 2005, pp. 467 – 496.

FRANCESCA TOFFOLO, *Art and conventual life in Renaissance Venice: the monastery of Santa Caterina de' Sacchi, A dissertation presented to the Faculty of Princeton in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy, Recommended for acceptance by the Department of Art and Archaeology, June 2005*, Pricenton (NJ), 2005.

FRANK ZÖLLNER, *The Motions of the Mind in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», lxviii, 2005, pp. 23 – 40.

❖2005 – 2006 ALESSANDRA BRUNATI, *I Costanzo di Castelfranco (sec. XV – sec. XVII)*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere, Relatore: Ch.ma Prof.ssa Federica Ambrosini, a.a. 2005 – 2006.

❖2006 FRANCES ANDREWS, *The Other Friars: Carmelite, Augustinian, Sack and Pied Friars in the Middle Ages*, "Monastic orders", Woodbridge, 2006.

LINA BOLZONI, *Les «Asolani» de Pietro Bembo ou le double portrait de l'amour*, in «Italique», vol. IX, (2006), pp. 11-27.

ANGELA CARACCIOLO ARICÒ, *Mito e bucolica nell'Arcadia di Iacopo Sannazaro e la cultura figurativa del Quattrocento*, in *La Serenissima e il Regno nel V Centenario dell'*Arcadia *di Iacopo Sannazaro*, atti del convegno di studi, a cura di DAVIDE CANFORA, ANGELA CARACCIOLO ARICÒ, Bari – Venezia, 4 – 8 ottobre 2004, Bari, 2006, pp. 65-96.

DAVIDE CANFORA, ANGELA CARACCIOLO ARICÒ [a cura di], *La Serenissima e il Regno nel V Centenario dell'*Arcadia *di Iacopo Sannazaro*, atti del convegno di studi, Bari – Venezia, 4 – 8 ottobre 2004, Bari, 2006.

RICCARDO DRUSI, *Appunti sull'*Arcadia *nel dibattito critico cinquecentesco*, in *La Serenissima e il Regno nel V Centenario dell'*Arcadia *di Iacopo Sannazaro*, atti del convegno di studi, a cura di DAVIDE CANFORA, ANGELA CARACCIOLO ARICÒ, Bari – Venezia, 4 – 8 ottobre 2004, Bari, 2006, pp. 245-264.

GIOVANNI FIESOLI, *La biblioteca greca dei Guarini*, in *Custodi della tradizione e avanguardie del nuovo sulle sponde dell'Adriatico. Libri e biblioteche, collezionismo, scambi culturali e scientifici, scritture di viaggio fra Quattrocento e Novecento*, a cura di LUISA AVELLINI, NICOLA D'ANTUONO, atti del convegno internazionale di studi, Pescara, 25 – 28 maggio 2005, Bologna, 2006, pp. 41 – 102.

DENNIS GERONIMUS, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, New Haven – London, 2006.

MARIANNE KOOS, *Bildnisse des Begehrens: das lyrische Männerportrait in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jarhunderts, Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Emsdetten, 2006.

MARIANNE KOOS, *Amore dolce – amaro: Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissancemalerei*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XXXIII, 2006, pp. 113 – 174.

JOHN MONFASANI [a cura di], *Kristeller Reconsidered. Essays on His Life and Scholarship*, "Studies in art and history", New York, 2006.

MARIO POZZI, ENRICO MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, "Biblioteca dell'Archivium Romanicum. Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, 330", Firenze, 2006.

GRAZIELLA MARGHERINI, ANTONIO NATALI, ANTONIO PAOLUCCI, MARIARITA SIGNORINI, ANCHISE TEMPESTINI, *La terrazza del mistero 2. L'Allegoria sacra di Giovanni Bellini. Analisi storica e interpretazione psicoanalitica con una rilettura dopo il restauro*, Firenze, 2006.

LISA SAMPSON, *Pastoral Drama in Early Modern Italy. The Making of a New Genre*, "Modern Humanities Research Association and Maney Publishing Italian Perspectives, 15", London, 2006.

MATHILDE SKOIE, SONIA BJØRNSTAD VELÁZQUEZ, *Pastoral and the Humanities: Arcadia Re – inscribed*, Exster (UK), 2006.

CARLO VECCE, *Sannazaro e la lettura di Teocrito*, in *La Serenissima e il Regno nel V Centenario dell'*Arcadia *di Iacopo Sannazaro*, atti del convegno di studi, a cura di DAVIDE CANFORA, ANGELA CARACCIOLO ARICÒ, Bari – Venezia, 4 – 8 ottobre 2004, Bari, 2006, pp. 685 – 696.

JONATHAN UNGLAUB, *The* Concert Champêtre *and the Poetics of Dispossesion*, in *Pastoral and the Humanities: Arcadia Re – inscribed*, edited by MATHILDE SKOIE, SONIA BJØRNSTAD VELÁZQUEZ, Exster (UK), 2006, pp. 126 – 167.

❖2006 – 2007 SILVIA CIMADORI, *Plutarco, Quaestiones Convivales, Libro nono. Edizione critica con introduzione, traduzione e note di commento*, tesi di dottorato discussa presso l'Università degli studi di Trieste, Scienze dell'Antichità, XX ciclo, supervisore EZIO PELLIZER, correlatore MARIA ROSA FORMENTIN, a.a. 2006 – 2007.

❖2007 ALESSANDRO BALLARIN, *Ancora sulla giovinezza del Cariani*, in *Il cielo o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di Elisabetta Saccomani, Cittadella, 2007, pp. 65-69.

DAVIDE GASPAROTTO, *Andrea Riccio a Venezia: Sui rilievi con le 'Storie della Vera Croce' per l'altare Donà già in Santa Maria dei Servi*, in *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4 – 6 aprile 2006, Verona, 2007, pp. 389 – 410.

PETER HUMFREY, *Titian. The complete paintings*, Ghent, 2007.

MARIO INFELISE, *Manuzio, Aldo, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma, 2007, pp. 236 – 245.

ROSELLA LAUBER, *«Et maxime in li occhi». Per la descrizione delle opere d'arte in Marcantonio Michiel*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a

cura di Eliana Carrara, Silvia Ginzburg, atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre – 1 ottobre 2004, "Seminari e convegni, 14", Pisa, 2007, pp. 1 – 36, 525 – 532 (illustrazioni).

NOVELLA MACOLA, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, 2007.

RICCARDO NALDI, *Iacopo Sannazaro, Isabella d'Este e Girolamo Santacroce 'ritrattista'*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del Convegno internazionale di studi, a cura di LETIZIA GAETA, Lecce, 9 – 10 – 11 giugno, 2004, 2 voll., "Saggi e testi, 34", collana diretta da LUCIO GALANTE, Galatina, 2007, I, pp. 217 – 234.

CARLO VECCE, *Un codice di Teocrito posseduto da Sannazaro*, in *L'antiche e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di ANTONIO MANFREDI, CARLA MARIA MONTI, Roma – Padova, 2007, pp. 597 – 616.

LUCY WHITAKER, MARTIN CLAYTON [a cura di], *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque*, London, 2007.

❖2007 – 2008 ALESSANDRO BALLARIN, *Gli anni veneziani di Sebastiano del Piombo*, testo delle lezioni, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, anno accademico 2007-2008.

❖2008 DENISE ALLEN, PETA MOTTURE, *Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze*, catalogo della mostra, New York, The Frick Collection, 15 October 2008 – 18 January 2009, New York, 2008.

JAYNIE ANDERSON, *The Giorgionesque Portrait* II*: Representation of Homosociality, or the Representation of Friendship, in Renaissance Venice*, in *Giorgione entmythisiert*, herausgegeben von Sylvia Ferino-Pagden, Turnhout, 2008, pp. 1-14.

MARGHERITA AZZI VISENTINI, in *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, a cura di G. VENTURI, F. CECCARELLI, Firenze, 2008, pp. 147 – 184.

ALESSANDRO BALLARIN, *Per la giovinezza di Tiziano. Altri esercizî di lettura (da "Le siècle de Titien")*, Padova, 2008. Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Padova, 2008 [traduzione italiana dei saggi scritti per la sezione *Titien jeune. Peintures*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993 (2ª ed. riveduta e corretta), pp. 357-366 (*Le problème des œuvres de la jeunesse de Titien. Avancées et reculs de la critique*), e pp. 368-379, 401-411, 413-415 (cat. nn. 40-41, 44-46, 48)].

LINA BOLZONI, FEDERICA PICH, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma, 2008.

ROBERT BURNS, *The Naughty Canon of Catalonia and the Sack Friars: The Dynamics of "Passage" From Monk to Mendicant*, in «The Catholic Historical Review», XCIV, 2008, 2, April, pp. 245 – 259.

GIULIANO CAMPIONI [a cura di] Ernest Renan, *Scritti filosofici*, Milano, 2008.

MICHELE CILIBERTO, *Una meditazione sulla condizione umana. Eugenio Garin interprete del Rinascimento*, in «Rivista di storia della filosofia», LXIII, 2008, pp. 653 – 692.

ENRICO GARAVELLI, *«Tu non es leo, sed noctua». Sulle imprese del Caro e del Castelvetro*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, a cura di Harald Hendrix, Paolo Procaccioli, Utrecht, 8 – 10 novembre, Roma, 2008, pp. 445 – 477.

MINO GABRIELE, JUAN DE VALDÉS, *Francesco Alunno e una enigmatica immagine: l'insegna di Marcantonio Magno*, in *Suave mari magno… Studi offerti dai colleghi udinesi a Ernesto Berti*, a cura di CLAUDIO GRIGGIO, FABIO VENDRUSCOLO, Udine, 2008, pp. 117 – 139.

SYLVIA FERINO-PAGDEN [a cura di], *Giorgione entmythisiert*, Turnhout, 2008.

MICHEL HOCHMANN, *Le collezioni veneziane del Rinascimento: storia e storiografia*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, 3 voll., Venezia, 2008-2009, I [2008]: *Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann, Rosella Lauber, Stefania Mason, pp. 3-39.

CHARLES HOPE, *Giorgione in Vasari's 'Vite'*, in *Giorgione entmythisiert*, a cura di SYLVIA FERINO-PAGDEN, Turnhout, 2008, pp. 15 – 37.

ROSELLA LAUBER, *Memoria, visione e attesa: tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, 3 voll., Venezia, 2008-2009, I [2008]: *Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann, Rosella Lauber, Stefania Mason, pp. 41-81.

SALVATORE SETTIS, *Esercizi di stile: una Vecchia e un Bambino*, in *Giorgione entmythisiert*, a cura di SYLVIA FERINO-PAGDEN, Turnhout, 2008, pp. 39 – 54.

AXEL VÉCSEY, in *El retrato del Renacimiento*, edición a cargo de Miguel Falomir, catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional del Prado, 3 giugno – 7 settembre 2008, London, National Gallery, 15 ottobre 2008 – 19 gennaio 2009, Madrid, 2008, p. 210, cat. 28.

KARIN ZELENY, *Giorgiones drei Philosophen: eine philologische Identifizierung*, in *Giorgione entmythisiert*, a cura di SYLVIA FERINO-PAGDEN, Turnhout, 2008, pp. 191-198.

KARIN ZELENY, *Giorgiones Tempesta und die Tempestas in Sabellicos Genethliacon der Stadt Venedig*, in *Giorgione entmythisiert*, a cura di SYLVIA FERINO-PAGDEN, Turnhout, 2008, pp. 199 – 211.

❖2009 SIMONE AMERIGO, *Giovanni Busi detto il Cariani*, "Pittori bergamaschi, 9", collana a cura di SIMONE FACCHINETTI, Bergamo, 2009.

CECILE BEUZELIN, *Le Double Portrait de Jacopo Pontormo: vers une histoire du double portrait d'amitié à la Renaissance*, in «Studiolo», VII, 2009, pp.79 – 99.

DIANE H. BODART, *Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle*, in *Titien, Tintoret, Véronese… Rivalités à Venise*, sous la direction de VINCENT DELIEUVIN et JEAN HABERT, assistés d'ARTURO GALANSINO, catalogo della mostra, Paris, Musée du Louvre, 17 septembre 2009 – 4 janvier 2010, Paris, 2009, pp. 261-260.

MICHELE CILIBERTO [a cura di], Eugenio Garin, *Interpretazioni del Rinascimento*, con un saggio introduttivo di Michele Ciliberto, "Storia e letteratura, 251", 2 voll., I: 1938 - 1947, II: 1950 – 1990, Roma, 2009.

FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Matteo Costanzo nella guerra del Casentino. Considerazioni sull'esecuzione della tavola di Giorgione a Castelfranco*, in *Giorgione*, catalogo della mostra a cura di ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LIONELLO PUPPI, Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, Milano, 2009, pp. 113-122.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giorgione*, Milano, 2009.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LIONELLO PUPPI [a cura di], *Giorgione*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, Milano, 2009.

CHARLES HOPE, *Giorgione nei documenti e nelle fonti*, *Giorgione*, catalogo della mostra a cura di ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LIONELLO PUPPI, Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, Milano, 2009, pp. 179 – 188.

MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, "Universale Paperbacks Il Mulino, 565", Bologna, 2009.

SONIA MAFFEI, *Le radici antiche dei simboli: studi sull'iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, "Imagines agentes, 4", Napoli, 2009.

MANUELA MARTELLINI, *La rinnovata memoria: Annibal Caro traduttore di Teocrito*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, atti del convegno di studi, Macerata, 16 – 17 giugno 2007, Macerata, 2009, pp. 287 – 318.

ANTONIO MAZZOTTA, *Gabriele Veneto e un ritratto dimenticato di Giovanni Bellini*, in «Prospettiva», 2009, 134 – 145, Luglio – Aprile, pp. 2 – 24.

FRANCESCO PIOVAN, *Notizie di Pirgotele*, in *Lontananze capovolte. Nuovi scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di Alessandro Pasetti Medin, Saonara (PD), 2009, pp. 143 – 151.

DAVID ROSAND, *Giorgione e i suoi "creati": la maniera moderna e oltre*, in *Giorgione*, catalogo della mostra a cura di ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LIONELLO PUPPI, Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, Milano, 2009, pp. 143 – 150.

LUCA TREVISAN, *Codice Costanzo*, in *Giorgione*, catalogo della mostra a cura di ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LIONELLO PUPPI, Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, Milano, 2009, pp. 393 – 395, cat. 13 (sezione: *Il collezionismo privato*).

AXEL VÉCSEY, in *Botticelli to Titian: two centuries of Italian masterpieces*, edited by Dóra Sallay, Vilmos Tatrai, Axel Vécsey, catalogo della mostra, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, 28 October 2009 – 14 February 2010, Budapest, 2010, p. 300, cat. 81.

❖ 2009 – 2010 STEFANO PAGLIAROLI, *L'Accademia Aldina'*, in «Incontri triestini di filologia classica», IX, 2009 – 2010, pp. 175 – 187.

❖ 2010 ALESSANDRO BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, con la collaborazione di MARIALUCIA MENEGATTI e BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 7", IV tomi, Verona, 2010.

LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, 2010.

ALISON BROWN, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge, 2010.

ELISA CURTI, *Gli ozi di Pietro Bembo. Echi letterari e passione antiquaria nella* descriptio horti *bembesca*, in «Lettere italiane», LXII, 2010, 3, pp. 450 – 463.

KRISTINA HERRMANN FIORE, Venere e Cupido che ruba il favo di miele: *un grande dipinto di Lucas Cranach in Galleria Borghese*, in *Cranach: l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 15 ottobre 2010 – 13 febbraio 2011, Milano, 2010, pp. 99 – 114.

PAUL JOANNIDES, *Le jeune Titien portraitiste*, in *Titien: l'étrange homme au gant*, catalogo della mostra, Ajaccio, Palais Fesch – musée des Beaux – Arts, 26 juin – 27 semptembre 2010, pp. 13 – 82.

JILL KRAYE, *Pietro Pomponazzi (1462 – 1525): Secular Aristotelianism in the Renaissance*, in *Philosophers of the Renaissance*, a cura di PAUL RICHARD BLUM, Washington D.C., 2010, pp. 92 – 115.

ADRIANO MARIUZ, *L'adorazione dei pastori di Jacopo Tintoretto: una stravagante invenzione*, Verona, 2010.

FEDERICA PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, 2010.

SALVATORE SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, "Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie, 479", Torino, 2010.

MARCO SGARBI [a cura di], *Pietro Pomponazzi: tradizione e dissenso*, atti del Congresso internazionale di studi su Pietro Pomponazzi, Mantova, 23 – 24 ottobre, 2008, "Biblioteca mantovana, 9", Firenze, 2010.

❖2011 MARINELLA BONVINI MAZZANTI, *E se… Lettura storica della simbologia nella Madonna di Senigallia*, in *La luce e il mistero: la Madonna di Senigallia nella sua città. Il capolavoro di Piero della Francesca dopo il restauro*, catalogo della mostra a cura di Gabriele Barucca, Senigallia, Rocca Roveresca, 18 giugno – 10 luglio 2011, Ostra Vetere (AN), 2011, pp. 37-45.

IRENE BROOKE, *Pietro Bembo and the Visual Arts*, unpublished Ph.D. diss., Courtauld Institute, London, 2011.

ELISA CURTI, *Bembo in fuga. Diporti extravaganti e ansie cittadine di Pietro Bembo*, in *La letteratura degli italiani. Centri e periferie*, a cura di DOMENICO COFANO, SEBASTIANO VALERIO, atti del XIII congresso dell'ADI, Pugnochiuso (Foggia), 16 – 19 settembre 2009, Foggia, 2011.

FRANCESCA DEL TORRE, in *Masters of Venice. Renaissance Painters of Passion and Power from the Kunsthistorisches Museum, Vienna*, catalogo della mostra a cura di SYLVIA FERINO-PAGDEN, LYNN FEDERLE ORR, San Francisco, De Young Museum, 29 October 2011 – 12 February 2012, San Francisco, 2011, pp. 60-69.

KAREN HOPE GOODCHILD, *"A Hand More Practiced and Sure": The History of Landscape Painting in Giorgio Vasari's* Lives of the Artists, in «Artibus et Historiae», XXXII, 2011, 64, pp. 25 – 40.

JAMES HANKINS, *Garin and Paul Oskar Kristeller: Existentialism, Neo – Kantianism and the Post – War Interpretation of Renaissance Humanism*, in *Eugenio Garin. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, atti del convegno a cura di OLIVIA CATANORCHI, VALENTINA LEPRI, premessa di MICHELE

CILIBERTO, Firenze, Palazzo Vecchio e Palazzo Strozzi, 6 – 8 marzo 2009, "Storia e letteratura, 269", Roma, 2011, pp. 481 – 505.

JOSEPH HAMMOND, *The Cult and Representation of the Archangel Raphael in Sixteenth Century Venice*, in «St Andrews Journal of Art History and Museum Studies», XV, 2011, pp. 79 – 88.

MARCO PAOLI, *La 'Tempesta' svelata. Giorgione, Gabriele Vendramin, Cristoforo Marcello e la 'Vecchia'*, Lucca, 2011.

KRISTIN PHILLIPS – COURT, *The Perfect Genre. Drama and Painting in Renaissance Italy*, Farnham (Surrey, England), 2011.

LIONELLO PUPPI, *A proposito di un 'raro documento' su Giorgione*, in «Studi veneziani», LXII, 2011, pp. 419 – 426.

PAOLA TOMÈ, *La princeps veneziana dell'Ortographia di Giovanni Tortelli (con cenni sulla fortuna a stampa dell'opera in Veneto)*, in «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», XVIII, 2011, pp. 517 – 581.

RENATA SEGRE, *A rare document on Giorgione*, in «The Burlington Magazine», CLIII, 2011, 1299, June, pp. 383 – 386.

PIERMARIO VESCOVO, *La Virtù e il Tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Venezia, 2011.

MANUELA VILLA, *Su Castiglione e Plutarco 'morale': una prima ricognizione*, in «Italogramma», I, 2011, pp. 1 – 31 [http://italogramma.elte.hu].

❖2012 IRINA ARTEMIEVA, GIUSEPPE PAVANELLO, *Tiziano: la fuga in Egitto e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 agosto – 9 dicembre 2012, Venezia, 2012.

JOANA BARRETO, *Il diritto all'immagine nella Napoli aragonese: i ritratti di Pontano e Sannazaro*, in «California Italian Studies», III, 2012, 1, pp. 1 – 28. [consultabile in rete: http://escholarship.org/uc/item/1t29z5rr#page – 2].

BENEDETTA BORELLO, *Montefeltro, Giovanna di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma, 2012, pp. 58-61.

LAURA DE FUCCIA, CRISTOPHE BROUARD [a cura di], *«Di là dal fiume e tra gli alberi». Il paesaggio del Rinascimento a Venezia: nascita e fortuna di un genere artistico*, Ravenna, 2012.

AUGUSTO GENTILI, *Tiziano*, 2012.

MAURO LUCCO [a cura di], *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio – 20 maggio 2012, Firenze, 2012.

STEFANO MARTINELLI TEMPESTA, *Nuovi codici copiati da Giovanni Scutariota (con alcune novità sul Teocrito Ambr. P 84 sup. e Andronico Callisto)*, in Meminisse iuvat. *Studi in memoria di Violetta de Angelis*, a cura di FILIPPO BOGNINI, prefazione di GIAN CARLO ALESSIO, Pisa, 2012, pp. 519 – 548.

GIUSEPPE PAVANELLO [a cura di], ADRIANO MARIUZ, *Da Giorgione a Canova*, "Scritti di storici dell'arte veneta, 2", Verona, 2012.

PAOLO PELLEGRINI, *Musuro, Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma, 2012, pp. 576 - 583

GIANCARLA PERITI, The Perfect Genre: Drama and Painting in Renaissance Italy *by Kristin Phillips – Court*, in «Renaissance Quarterly», LXV, 2012, 4, pp. 1288 – 1289.

DARIA PEROCCO [a cura di], *Antonio Colbertaldo, Storia di Caterina Corner regina di Cipro*, "Humanitas, 17", Padova, 2012.

LIONELLO PUPPI [a cura di], *Tiziano. L'epistolario*, con postafazione di CHARLES HOPE, Firenze, 2012.

PAOLA TOMÈ, *Fortuna umanistica di Teocrito nell'Ortographia di Giovanni Tortelli*, in «Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica», XXX, 2012, pp. 518 – 536.

❖2012 – 2013 RENATA SEGRE, *Una rilettura della vita di Giorgione. Nuovi documenti d'archivio*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXXI, 2012 – 2013, Classe di scienze morali, lettere ed arti, fasc. I – II, pp. 69 – 111.

❖2013 BARBARA AGOSTI, SILVIA GINZBURG, ALESSANDRO NOVA [a cura di], *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26 – 28 aprile 2012, Venezia, 2013.

BERNARD AIKEMA [a cura di], *Tiziano. Venezia e il papa Borgia*, catalogo della mostra, Pieve di Cadore, Palazzo Cosmo, 29 giugno – 6 ottobre 2013, Firenze, 2013.

BERNARD AIKEMA, *Tiziano, Venezia e il papa Borgia. Le ragioni e gli esiti di una mostra: dati, proposte e qualche provocazione*, in *Tiziano. Venezia e il papa Borgia*, catalogo della mostra a cura di BERNARD AIKEMA, Pieve di Cadore, Palazzo Cosmo, 29 giugno – 6 ottobre 2013, Firenze, 2013, pp. 19 – 37.

BERNARD AIKEMA, *Re-constructing Giorgione, in Reflections on Renaissance Venice: a celebration of Patricia Fortini Brown*, a cura di BLAKE DE MARIA, MARY E. FRANK, Milan, 2013.

PAOLA ARTONI, SANDRA ROSSI, *Le piume dell'arcangelo: scoperte e proposte per Tobiolo e l'angelo di Tiziano*, in *Tiziano. Venezia e il papa Borgia*, catalogo della mostra a cura di BERNARD AIKEMA, Pieve di Cadore, Palazzo Cosmo, 29 giugno – 6 ottobre 2013, Firenze, 2013, pp. 127 – 141.

ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione, Ritratto di giovane con il libro verde*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013, Venezia, 2013, pp. 147 – 150.

SARAH BLAKE MC HAM, *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance. The legacy of the Natural History*, London, 2013.

LINA BOLZONI, *Gli* Asolani *e il fascino del ritratto*, in *Pietro Bembo e le arti*, atti del Seminario Internazionale, Padova, Accademia Galileiana, 24 – 26 febbraio, 2011, pp. 285 – 308.

IRENE BROOKE, *Pietro Bembo, Padua*, in «The Burlington Magazine», CLV, 2013, 1322, May, pp. 355 – 357.

DAVID ALAN BROWN, *Bembo and Bellini*, in *Pietro Bembo e le arti*, atti del Seminario Internazionale, Padova, Accademia Galileiana, 24 – 26 febbraio, 2011, pp. 309 – 327.

DAVID ALAN BROWN, *Art and Espionage: Michael Straight's Giorgione*, in «Artibus et Historiae», XXXIV, 2013, 67, pp. 101 – 116.

HOWARD BURNS, *Bernardo Bembo, padre di Pietro*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013, Venezia, 2013, pp. 112 – 125.

MAURIZIO CALVESI, *Piero di Cosimo: sbrogliando la matassa*, in «Storia dell'arte», CXXXIV, 2013, 34 (Nuova serie), pp. 9 – 30.

ALESSANDRO DANELONI, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013, Venezia, 2013, pp. 98 – 99, cat. 1.3.

SARAH FERRARI, *Tiziano Vecellio, Tobiolo e l'Arcangelo Raffaele*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013, Venezia, 2013, pp. 206 – 208, cat. 3.18.

LORENZO FINOCCHI GHERSI, *La "via lattea" di Giorgione a Castelfranco e un'ipotesi per la committenza della pala in San Liberale*, in «Bollettino d'arte», XIV, 2012 [2013], aprile – giugno, pp. 49 – 68.

ARNULF HÄFELE, *Giorgiones Himmel: das Gemälde mit den drei Philosophen als Grenzerfahrung der Ikonographie*, Hildesheim, 2013.

JOHN OLIVER HAND, *Hans Memling, San Giovanni Battista, Santa Veronica*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013, Venezia, 2013, pp. 206 – 208, cat. 3.18.

PETER LÜDEMANN, *Il Trionfo di Cristo tra dibattiti di cronologia, prestiti formali e questioni storico – iconografiche*, in *Tiziano. Venezia e il papa Borgia*, catalogo della mostra a cura di BERNARD AIKEMA, Pieve di Cadore, Palazzo Cosmo, 29 giugno – 6 ottobre 2013, Firenze, 2013, pp. 113 – 125.

ANTONIO MAZZOTTA, *Giovanni Bellini, Ritratto di Gabriele Veneto (Gabriele Dalla Volta)*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013, Venezia, 2013, pp.156 – 157, cat. 2.14.

ANTONIO MAZZOTTA, *Andrea Previtali, Damone e Tirsi (Malinconia di Damone; Tirsi consola Damone; Suicidio di Damone; Tirsi scopre il cadavere di Damone)*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013, Venezia, 2013, p. 199, catt. 3.7 – 3.8.

BARBARA MARIA SAVY, *Raffaello Sanzio, Ritratto di Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013, Venezia, 2013, pp. 201 – 202, cat. 3.12.

CARLO VECCE [a cura di], *Iacopo Sannazaro, Arcadia*, "Classici, 26", Roma, 2013.