

Predella journal of visual arts, n°35, 2014 - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Cura redazionale e impaginazione / *Editing & Layout:* Paolo di Simone

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

pubblicato nel mese di Ottobre 2015 / *published in the month of October 2015*

**L'ambiguità del significante.
A proposito di alcune recenti letture
della *Tempesta*, e di una possibile
"fonte visiva" di Giorgione**

This essay discusses Hans Belting's and Bernard Aikema's recent studies on Giorgione's Tempesta. The authors connect this enigmatic masterpiece with Jacopo Sannazaro's Arcadia, the Renaissance notion of a Golden Age and the debate on the origins of humanity, common in North European humanistic culture. Furthermore, it analyzes an illumination by Jean Bourdichon which seems to confirm the evocative link between Giorgione's Tempesta and the nordic iconography of the Wild Man and his family, a symbol of an utopic escape from the corrupt social system, like the melancholic exile of poets-shepherds in Sannazaro's Arcadia.

«E le nubi spezzate fan gran suoni;
tanti baleni e tuoni han l'aura involta,
ch'io temo un'altra volta il mondo pera»
J. Sannazaro, *Arcadia*, Xe, vv. 90-92

«Quant le temps a ploye à leidure
Bien fort soubsmis et qu'il vante formant
Je panse adonc qu'il na povoir qu'il dure
En ce point là lors guieres languemant»
Anonimo francese, ca. 1500

1. Soggetto, non soggetto; significati su significati, indagini su indagini; conferme e smentite, entusiasmi, fastidi, dibattiti. Una storia critica della *Tempesta* che analizzi, o semplicemente metta in fila, tutte le ipotesi interpretative avanzate nel corso dell'ultimo secolo occuperebbe da sola una corposa, babelica monografia, da sottoporre peraltro a continui aggiornamenti; e la varietà dei temi toccati – mitologici letterari religiosi esoterici – finirebbe con lo sconcertare una volta di più il coraggioso ricercatore che voglia provarsi in una nuova lettura¹.

Non è nostro intendimento aggiungere una voce al dissonante coro, così lontano dalle lievi melodie che idealmente, anche al lume dell'accenno vasariano a un Giorgione provetto suonatore di liuto², accompagnano lo sguardo tra i paesaggi e i silenzi del *Concerto campestre* del Louvre³ e della *Venere* di Dresda (poco importa, ai fini del nostro discorso, se i due dipinti siano di fatto, in tutto o in

parte, opera di Tiziano), e neppure tentare di mettere ordine nell'intricata materia.

Vorremmo limitarci, nello spazio di una semplice nota a margine, a qualche considerazione su alcuni saggi recenti, in cui gli autori hanno proposto punti di vista eccentrici, focalizzati non sull'analisi iconografica *tout-court* – alla ricerca di corrispondenze nette e inequivocabili tra gli elementi figurativi del dipinto e luoghi o personaggi del mito e della storia, o semplicemente di chiavi con le quali aprire lo scrigno dell'allegoria – ma caratterizzati bensì dalla volenterosa indagine del *contesto* culturale in cui l'opera è nata.

Nel suo stimolante *Dossier* sul pittore⁴, Augusto Gentili sottolinea che per «il più reticente fra tutti i reticenti quadri di Giorgione [...] manca la chiave, il codice, il contesto, la cultura; significa che bisogna rimettersi a studiare»⁵: si tratta di un invito icastico, provocatorio, forse alla prima scoraggiante, ma che in effetti traduce con franchezza una necessità critica condivisa⁶; la stessa che ha spinto Hans Belting e Bernard Aikema, nel giro di pochi anni e in più di una occasione, ad adoperarsi in una rilettura del problema proprio sotto un'ottica comparatistica e culturale. È sulle loro ipotesi che ci concentreremo nelle prossime righe.

2. Partiamo dallo scritto di Belting⁷: in poche, dense pagine, lo studioso mette in rapporto il dipinto con opere giorgionesche⁸ come il *Concerto* del Louvre, il paesaggio a sanguigna di Rotterdam⁹ e probabili copie e derivazioni da originali perduti. In esse, «libere invenzioni di una fantasia artistica che fino a quell'epoca era stata permessa solo ai poeti»¹⁰, sembrerebbe evidente il riferimento all'*Arcadia*, il «paese delle ninfe e dei pastori»¹¹, un «mondo poetico contrapposto a quello reale»¹² che proprio negli anni in cui la *Tempesta* vedeva la luce¹³ era non solo sfondo ma in definitiva vero e proprio protagonista dell'omonimo *bestseller* di Jacopo Sannazaro¹⁴.

Nonostante tale innegabile parallelismo sia già stato in precedenza suggerito, per quanto riguarda il *Concerto campestre*, da Eugène Müntz¹⁵, e poi con dovizia di dettagli e rigore metodologico approfondito e applicato al nostro dipinto da altri studiosi, tra i quali è necessario ricordare Creighton Gilbert¹⁶ e Daniel Lettieri¹⁷, Belting si spinge ancora più avanti, e ipotizza che il pittore di Castelfranco si sia dedicato durante l'ultimo periodo della sua attività, prima della morte prematura e dell'orientarsi dei collezionisti verso altri interessi, al progetto di «un *nuovo genere pittorico*, quello della pastorale dipinta»¹⁸: egli «non aspirava ad un "soggetto nascosto" [...] bensì piuttosto a liberarsi totalmente del tema o del soggetto nel senso corrente del termine»¹⁹.

Il "poeta-pittore" di Castelfranco si farebbe dunque portavoce della sensibilità

dell'epoca, desiderosa di evadere in un nostalgico mondo di sogno in cui riscoprire piacevolmente la propria interiorità²⁰. Il giovane sulla sinistra, con il lungo bastone²¹, è un cittadino, controfigura di Giorgione²², che "recita" la parte del pastore in Arcadia²³ esattamente come faceva, nel romanzo del Sannazaro, Sincero, «napolitano pastore»²⁴, «coltissimo giovane»²⁵ in «voluntario exilio»²⁶ dalla società²⁷; la *cingana*²⁸ è invece l'emblema della «natura che nutre e guarisce»²⁹: «lo sguardo che l'uomo rivolge alla madre che allatta esprime l'anelito dell'uomo estraniato dalla civilizzazione a tornare ad essere un figlio della natura»³⁰.

La *Tempesta* è in definitiva un vero e proprio «esperimento nato nel contesto di un progetto legato solo a una tradizione poetica e privo invece di una tradizione nell'ambito della pittura»³¹. Un contenuto poetico "nuovo" sarebbe quindi espresso con un linguaggio figurativo altrettanto inedito.

La lettura arcadica è di indubbio fascino, ed è ben sorretta da una credibile e documentata analisi del contesto culturale. Ma siamo davvero sicuri che la composizione giorgionesca sia in effetti così nuova, al punto da spingerci a rinunciare a un'indagine nel passato, anche prossimo, alla ricerca di possibili fonti?

3. Bernard Aikema³² ci suggerisce a tal proposito alcune integrazioni degne di nota: il paesaggio atmosferico popolato da enigmatiche figure tipico della pittura veneziana del primo decennio del Cinquecento – non solo quello della *Tempesta*, ma anche quelli che inconfondibilmente caratterizzano i dipinti di Lorenzo Lotto³³, del giovane Tiziano, dei Campagnola e di molti altri artefici – trova riscontro, al di là delle Alpi, in opere di Lucas Cranach il Vecchio, Albrecht Altdorfer, Wolf Huber, rappresentanti della cosiddetta *Donauschule*³⁴, o dello stesso Albrecht Dürer; e anzi precede di qualche anno gli esperimenti lagunari³⁵.

Lo studioso propone un interessante confronto tra la *Tempesta* (fig. 1) e la contemporanea *Famiglia del Satiro* (Berlino, Gemäldgalerie, fig. 2)³⁶, celebre tavoletta dell'Altdorfer da inserire a pieno diritto in una particolare tradizione iconografica tipica dell'Europa Settentrionale, culminata, verso la fine del XV secolo, nell'apoteosi idilliaca – suggerita forse dalla lettura della *Germania* di Tacito³⁷ – dello «stato puro, naturale, felice degli uomini incontaminati dalla civiltà che avrebbero popolato le antiche terre germaniche»³⁸.

In sintesi, non è improbabile che «Giorgione abbia formulato una vera e propria risposta pittorica ad Altdorfer e Cranach, presentando nel suo dipinto una versione volutamente ingentilita, civilizzata, quasi una contro-immagine del primordiale paesaggio concepito dagli artisti tedeschi»³⁹, quella cioè di un «mondo arcaico, imbevuto però non di selvatichezza teutonica, ma di valori

classici, arcadici, italiani [...], di una civile e dignitosa semplicità, a metà strada, per metterlo in termini forse fin troppo riduttivi, fra Lucrezio e Sannazaro»⁴⁰; *contro-immagine* da considerare «un'originale espressione artistica del fondamentale dibattito storico-filosofico e ideologico sulle *origini dell'umanità* e la superiorità della civiltà mediterranea e più specificamente di quella veneta»⁴¹, «una versione ideologicamente "venezianizzata" del concetto, attualissimo attorno al 1500, dell'*età dell'oro*»⁴², lo stesso che sembra informare di sé i caratteristici dipinti danubiani.

Dunque, la *Tempesta* si porrebbe in costruttivo e consapevole dialogo con opere per certi versi simili⁴³, curiosamente affini in alcuni dettagli iconografici e, soprattutto, nella sensibilità che le innerva e le accomuna: allo stesso modo in cui i suoi significanti quasi oltraggiosamente incongrui si contrappongono l'uno con l'altro in una più volte evocata *coincidentia oppositorum* per poi apparire, a uno sguardo d'insieme, uniformati da quel paesaggio umido che li rinchiude in un'atmosfera vibrante di aromi ma per un attimo bloccata nel tacito tumulto come dentro un globo di vetro, così il quadro si sottrae al suo enigmatico isolamento e finisce per assomigliare, più che a un rebus, a un tassello; e a divenire, da *puzzle*, tessera di un più ampio *puzzle*⁴⁴.

La metodologia seguita da Aikema poggia, tra l'altro, sulla ricerca delle «fonti visive»⁴⁵ di Giorgione, indagine da effettuarsi non necessariamente nel contesto geografico lagunare o norditaliano in genere, ma anche fra i pittori dell'Europa settentrionale, con alcuni dei quali, Dürer *in primis*, del resto uno dei pochi la cui *Italienreise* è certa⁴⁶, i rapporti con il collega di Castelfranco sono già stati evidenziati⁴⁷.

4. Dopo questa brevissima rassegna, durante la quale abbiamo deciso per maggior chiarezza di far parlare direttamente gli studiosi coinvolti, vorremmo per un istante focalizzare l'attenzione proprio sulla poc'anzi discussa ricerca delle *fonti visive*⁴⁸, e tentare in tal senso un piccolo contributo.

Per farlo, chiamiamo in causa, e riproduciamo, una miniatura attribuita a Jean Bourdichon (Parigi, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, mn.mas 90, fig. 3)⁴⁹, parte di un ciclo dedicato ai quattro stati della società: si tratta, in questo caso, di quello primitivo, ai margini del mondo civile, in comunione con la natura, fiero di non essere rinchiuso tra le invalicabili muraglie di castelli e città lontane, dalle torri massicce che si stagliano nell'aria immobile dove anche i suoni cristallizzano, e tra le cui vie invisibili, tra i saloni favoleggiati, tra stanze e botteghe colme di oggetti, è facile immaginare le quotidiane vicende di raffinate

famiglie aristocratiche, di placidi e allo stesso tempo alacri artigiani, ma anche di indigenti che lamentano la propria condizione osservando da un giaciglio la catapecchia dissestata, di classi sociali – appunto – rappresentate con la stessa preziosa attenzione ai dettagli nelle tre miniature che completano la serie⁵⁰.

Colpisce già a una prima occhiata il parallelismo con opere danubiane come la *Famiglia del Satiro*, ma anche – e qui le affinità iconografiche sono ancora più impressionanti – proprio con la *Tempesta*: innanzitutto, la posizione dei personaggi, dell'uomo con il lungo bastone (che non serve, questa volta, per giocare una parte, ma è attributo dell'*homo silvestris*, la cui figura è ben documentata durante tutto il Medioevo⁵¹, ad esempio tra le *drôleries* che, nonostante oramai considerate il più delle volte frutto di un gratuito e finanche meccanico divertimento dei miniatori, si rivelano spie di gusto, e ci offrono la possibilità di approfondire temi e ossessioni culturali di tutta un'epoca)⁵² e della donna che allatta (non una *cingana* ma un essere primitivo, dal volto gentile e dai biondi capelli in straniante contrasto con il corpo coperto da una fitta peluria); infine, gli edifici lontani, il paesaggio, il ruscello che divide i due mondi⁵³. La miniatura, e i quadri di Giorgione e Altdorfer, sono infatti costruiti su una serie di nette opposizioni, la più evidente delle quali si concretizza nell'antitesi tra la scena rappresentata in primo piano, ideale se non idilliaca, e lo sfondo, di volta in volta turbato da episodi di violenza (nella *Famiglia del Satiro*), emblemi del rifiuto, minacce incombenti.

Facendo tesoro delle letture più su discusse, e soprattutto della metodologia a esse sottesa, volta a indagare la *Tempesta* nel contesto storico e culturale europeo, ci chiediamo se nella sua genesi non possa essere inserito un modello vicino anche alla miniatura di Bourdichon, dal quale sia il miniatore francese che il pittore di Castelfranco abbiano potuto trarre le linee fondamentali della composizione.

La datazione della miniatura è incerta, ma si colloca con tutta probabilità nel primo decennio del XVI secolo⁵⁴. Non abbiamo prove concrete né di una conoscenza da parte di Bourdichon del quadro di Giorgione – che, nel caso lo preceda cronologicamente, doveva essere ben chiuso in un camerino privato – né di un eventuale rapporto inverso.

Neppure siamo in grado, allo stato attuale delle ricerche, di interpretare il celebre pentimento giorgionesco in seguito al quale la figura femminile in basso a destra, il cui fantasma è stato rilevato dall'esame radioscopico, fu eliminata nella stesura definitiva⁵⁵; però, a ben vedere, questa variante in corso d'opera non solo non contrasterebbe in nessun modo con le letture qui discusse⁵⁶, ma porterebbe finanche a chiederci se il pittore, nello sviluppare un soggetto alla cui base – a livello, lo ripetiamo, di “sensibilità” storico-culturale – potrebbe

esserci un tema per molti aspetti coincidente con quelli all'epoca così in auge dell'Arcadia o delle origini dell'umanità, abbia deciso di rifarsi – o abbia ricevuto richieste o suggerimenti in tal senso – a una iconografia “nordica” già consolidata. Iconografia che, senza soluzione di continuità, trascolorando verso i toni più sobri della storia sacra e profana, si confonde con quella del *Lavoro dei Progenitori* e quindi di Adamo ed Eva (ed ecco di nuovo la memorabile lettura di Settis⁵⁷: possiamo senz'altro ipotizzare che l'immagine dei due personaggi biblici servì da modello programmatico a quella dell'umanità primitiva⁵⁸, e poiché l'osservatore è portato genericamente a ricorrere alla propria esperienza visiva e culturale pregressa per mettere a fuoco e contestualizzare ciò che sta guardando, non c'è da stupirsi se persino di fronte alla miniatura di Bourdichon agisca in qualche modo il ricordo più o meno inconscio – come di un disegno in filigrana – dell'Eden e dei progenitori)⁵⁹; ma anche con quelli, evocati da altri studiosi, dell'allegoria politica o del mito di fondazione⁶⁰.

5. Si tratta, ce ne rendiamo conto, di un discorso in qualche modo fin troppo conciliante, e che in maniera piuttosto vaga scopre, o crede di scoprire, nessi tra posizioni critiche persino opposte. Troppo ecumenico, in definitiva, per risultare convincente.

Occorre però a questo punto passare ad alcune considerazioni di carattere generale, e interrogarci sul *perché* un quadro come la *Tempesta* si presti a questa incredibile varietà di interpretazioni e letture, tutte a loro modo giuste.

Innanzitutto, l'evidente ambiguità iconografica di ogni singolo elemento è già di per sé motivo di vertigine: significanti polisemici, di valore universale e persino archetipico (la donna con il neonato, identificabile ad esempio con la *Tellus*)⁶¹, o resi più sfuggenti da attributi generici (il bastone che sembra caratterizzare l'uomo di volta in volta come soldato, pellegrino o pastore)⁶², sono utilizzati in maniera quasi sfrontata all'interno di una scena atipica, difficile da inquadrare senza forzature in una tradizione (eppure, nello stesso tempo, non priva di rimandi a episodi magari già visti, anche se ogni aggancio lascia affiorare, più delle affinità, le destabilizzanti divergenze), sottraendola fatalmente a una esegesi immediata.

Non è un caso, forse, che un dipinto di maggiore densità simbolica come l'*Allegoria Sacra* di Bellini (Firenze, Galleria degli Uffizi)⁶³ desti meno preoccupazioni: in un paesaggio bizzarro ma solare, non ancora oscurato dalle inquietudini nordiche, si muovono personaggi che, presi singolarmente, risultano quasi sempre di immediata lettura (soprattutto quei santi caratterizzati dai consueti attributi iconografici); eppure, passando dal particolare al generale, ci

troviamo di fronte ancora una volta a un quadro il cui significato complessivo si abbuia nell'incertezza e ci sfugge.

Di per sé, ogni creazione artistica è suscettibile di molteplici interpretazioni⁶⁴: basti pensare tra l'altro alle differenti possibilità di lettura che ogni singola epoca storica codifica e concede; alle aperture di primo grado⁶⁵, tipiche dell'allegorismo medievale⁶⁶ o della forma barocca⁶⁷, che offrono un determinato ma non univoco ventaglio di significati⁶⁸; alla programmatica ambiguità della vera e propria *opera aperta* delle avanguardie novecentesche, che con il fruitore deliberatamente gioca⁶⁹. Eppure, ce ne rendiamo conto, l'enunciatario che si trova a leggere un dipinto – perché non parlare, anche per le arti figurative, di *Lettore Modello*⁷⁰? – deve fare attenzione ad attenersi al tema, o meglio al *topic*⁷¹, che riduce e disciplina la semiosi, altrimenti illimitata⁷², e orienta la direzione delle attualizzazioni⁷³.

Sotto questo punto di vista, nel quadro di Giorgione è proprio l'incertezza del *topic* a creare problemi: si è detto di come un testo, potenzialmente infinito, non debba generare interpretazioni che non siano già previste nella sua strategia⁷⁴, ma nel nostro caso la strategia è ignota; e, individuato anche in maniera arbitraria un tema, ogni elemento può essere chiamato in causa per concorrere alla sua esegesi⁷⁵. Più elementi si riusciranno a coinvolgere senza minare alla base la coerenza dell'assunto, più l'interpretazione risulterà convincente.

Nella già citata allegoria belliniana, oltre alla riconoscibilità di molti dei personaggi effigiati, è la stessa consapevolezza di trovarsi di fronte a un tema sacro ad orientarci nella lettura. Quando, però, vengono a mancare i nessi che, almeno nelle nostre aspettative, dovrebbero legare tra loro i vari elementi, sopraggiunge l'incertezza⁷⁶.

Nell'analisi del testo letterario si è tentato di utilizzare il concetto, elaborato da Marvin Minsky nel campo delle ricerche in Intelligenza Artificiale, di *frame*⁷⁷, una «struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa»⁷⁸. I *frames* sarebbero dunque vere e proprie sceneggiature⁷⁹ precostituite (non a caso, alcuni semiologi utilizzano il termine anglosassone *script*)⁸⁰, schemi o – appunto – stereotipi⁸¹ applicabili ogni qualvolta ci si trovi di fronte a una nuova situazione da interpretare⁸².

Forzando un po' i termini del discorso, potremmo dire che, nel momento in cui osserviamo un dipinto, la nostra memoria seleziona dei *frames* e tenta di adattarli alla raffigurazione, magari mutando dei particolari⁸³, al fine di decodificarne il significato. A quali *frames*, ad esempio, ricorrevano mentalmente Michiel e l'anonimo estensore dell'inventario del 1569 di fronte alla *Tempesta*⁸⁴? Apparentemente, a nessuno. La posa dell'uomo con il bastone rimandava a pastori e soldati; la donna discinta a una zingara, e quindi, stando alle

testimonianze giuridiche dell'epoca, a persone che vivevano al di fuori delle città e dal cui territorio saranno presto bandite⁸⁵. Entrambi gli osservatori, però, sono in prima istanza colpiti dal paesaggio⁸⁶; il secondo, addirittura, dal ponte, come se si trovasse al cospetto dell'indimenticabile piccolo quadro di Altdorfer oggi alla National Gallery di Londra (fig. 4), la cui datazione è fissata al secondo decennio del XVI secolo⁸⁷, ulteriore testimonianza non solo dello stretto rapporto esistente tra dipinti danubiani e veneziani, ma anche del modo in cui persino uno sfondo, con o senza personaggi, e complice l'assoluta qualità della resa pittorica, possa ergersi a protagonista, quasi alla stessa maniera dell'*Arcadia* nel romanzo di Sannazaro.

Già in un'epoca in cui il rapporto con le immagini era assai diverso da quello a cui oggi siamo abituati, la *Tempesta* appariva quindi come un'opera polisemica, e comunque non cristallizzata in una tradizione iconografica ortodossa e immediatamente riconoscibile, se non, a quanto pare, in quella di *paesaggio con figure*: gli stessi *frames* a cui ci si è appigliati nel tentativo di animare questo paesaggio immoto – in cui gli unici accadimenti sembrano essere di natura atmosferica – con una *fabula*, un soggetto più o meno nascosto, e che fino ai giorni nostri continuano a sovrapporsi e confondersi in un vortice ipnagogico, si direbbero già scartati a prescindere proprio dai testimoni anagraficamente più vicini a Giorgione, e quindi, almeno in linea teorica, alla sua cultura.

Non è forse del tutto azzardato pensare a una calcolata ambiguità, predisposta *ab origine* dal creatore del programma iconografico: non bisogna dimenticare che in quel contesto culturale così complesso e variegato⁸⁸, e che già da solo giustifica le più macchinose interpretazioni, vedeva la luce la *Hypnerotomachia Polyphili*⁸⁹, dove i simboli si accavallano uno a uno costruendo rebus inestricabili che il testo solo in parte aiuta a decifrare (persino il nome del possibile autore, Francesco Colonna, può essere desunto dall'acrostico costituito dalle iniziali incise dei trentotto capitoli: POLIAM FRATER FRANCISCVS COLVMNA PERAMAVIT⁹⁰; ed è impossibile non pensare ai rebus inseriti da Lorenzo Lotto in opere quali il *Ritratto di Lucina Brembati* dell'Accademia Carrara di Bergamo⁹¹, in cui alla flebile falce lunare dipinta sullo sfondo – circondata da un alone che svela nubi sottili, il profilo tetro dell'orizzonte e il verdeggiare inaspettato di un clivo deserto, dove un albero si spegne nel controluce – si sovrappongono le lettere C e I: CI dentro LUNA⁹², formando il nome della donna effigiata); eppure, la *Tempesta* sembra essere tutt'altro che un rebus: mancano completamente i tormenti antiquari, da incubo erudito, che nelle illustrazioni dell'*Hypnerotomachia* si concretizzano in un ridondante *bric-à-brac* di epigrafi in greco antico, ebraico e latino, in geroglifici, in ossessive descrizioni di edifici e rarissimi reperti da camerino delle anticaglie

che avrebbero fatto la gioia di un Forzetta o dello stesso Vendramin. Nel rustico "paesetto" di Giorgione i richiami a monumenti antichi sono generici, niente affatto pedanteschi⁹³, e al tuono lontano, disperso dal vento, si sovrappone l'intrecciarsi diafano del liuto e della zampogna; nell'elegante tomo del Colonna lo sforzo dell'enciclopedico esegeta è invece accompagnato dal fruscio ininterrotto di vetuste pergamene medievali febbrilmente compulsate al lume vacillante dell'allegoria.

A complicare ulteriormente questo confuso scenario metodologico contribuisce la vasta stratificazione culturale accumulatasi sulla tela attraverso i secoli: non solo ogni interpretazione, ma anche il variare ininterrotto della sensibilità storica ha depositato sul quadro una patina difficile da rimuovere⁹⁴. Del resto, significanti simili, se non addirittura identici, assumono significati sempre diversi a seconda della *Weltanschauung* propria dell'enunciatorio⁹⁵: dietro la *Tempesta*, oggi, non vi sono più solamente Sannazaro e i dibattiti sulla *aetas aurea*, che per i contemporanei di Giorgione erano i fatti del giorno, ma, perché no, anche le ombre del decadentismo, di Pascoli e D'Annunzio⁹⁶, le quali, non a caso, abbiamo volutamente evocate alla fine del terzo paragrafo attraverso le citazioni neppure troppo occulte di foreste aromatiche, taciti tumulti e persino globi di vetro, tra il cimelio da esporre nell'*étagère* piena delle buone cose di pessimo gusto e la sfera del mago.

Lo scorrere dei secoli, tuttavia, lungi dall'accumulare solo fattori deformanti, conferisce alle strutture del messaggio un incremento di significazione: «una verifica della grande arte – scrive Cesare Segre – è proprio la sua capacità di parlare a generazioni e generazioni, di rivelarsi con l'aiuto del tempo»⁹⁷. Non sono di certo le strutture semiologiche dell'opera a trasformarsi, ma «è l'osservatore che percepisce nuovi rapporti, nuove visuali, entro una serie di punti di vista che si può considerare inesauribile»⁹⁸: «poiché il tempo allarga il sistema semiotico, la struttura del testo può rivelare valenze semiotiche prima impercipienti»⁹⁹. Interrogando testo ed extratesto; superando l'alterità e gli ostacoli frapposti dalla distanza; applicando determinati metodi che, come i filtri utilizzati in fotografia, sono in grado di esaltare o attenuare dei particolari¹⁰⁰; evidenziando i sistemi di significazione propri della cultura dell'emittente¹⁰¹; attenendosi a un rigoroso controllo dell'attendibilità delle ipotesi di lavoro ermeneutiche¹⁰², è possibile giungere a una costruzione critica che individui, correli, sistemi e interpreti gli elementi del testo¹⁰³, contribuendo allo svolgersi collettivo della ricerca: «la verità non coincide col risultato dell'analisi, ma continua a scaturire dalla molteplicità delle operazioni analitiche»¹⁰⁴.

6. Ma è ora di tornare per un attimo a Bourdichon. Alla miniatura più su discussa è stato avvicinato un interessante manoscritto (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2374) contenente un disegno a penna (f. 3v, fig. 5) che illustra un'anonima ballata in cui è proprio l'uomo selvaggio a parlare¹⁰⁵: egli esordisce affermando di vivere secondo ciò che la natura gli ha insegnato, di essere felice tra gli alberi¹⁰⁶ e di non curarsi degli agi di castelli e palazzi; per quanto riguarda il cibo, nessun problema: vegano *ante litteram*, ha a disposizione frutta fresca e acqua limpida, e non pensa né agli eccessi nel bere né a pietanze troppo sofisticate, ma neppure a fare del male a qualsiasi essere viva sotto il suo stesso cielo¹⁰⁷. Il franco, dignitoso rifiuto si estende agli abiti e a un letto confortevole¹⁰⁸.

Giunti alla quarta strofa, scopriamo che l'uomo selvaggio non ha paura neppure della tempesta: tanto, presto il sole tornerà a splendere¹⁰⁹. Ai margini del mondo civile, la vita è più semplice, lontana dai falsi valori imposti dalla società, dai lussi che la morte livellatrice finirà fatalmente per rendere vani¹¹⁰.

Il componimento si inserisce in una tradizione ben precisa, ed è stato avvicinato all'opera di Henri Baude, seguace di François Villon e autore di poemetti moralistici e satirici¹¹¹. È interessante notare come in un manoscritto contenente i versi di questo poeta (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24461) appaia l'indicazione «dits pour metter en tapisserie»¹¹²: alcuni temi, non solo popolareggianti, erano comuni nelle arti decorative e negli ornamenti tipici di alcuni oggetti d'uso¹¹³, e, nonostante una produzione che possiamo immaginare vasta e capillarmente estesa¹¹⁴, per diversi motivi non è giunta fino a noi se non in alcuni esemplari superstiti oppure sparsi ma non rarissimi ricordi scritti¹¹⁵. Viene da pensare a quelle vecchie oleografie di argomento moralistico raffiguranti la *Scala della Vita*, che ci riportano a remoti ricordi nella casa dei nonni quando, ogni tanto, riappaiono tra le bancarelle dei mercatini d'antiquariato.

Ci si potrebbe a questo punto muovere una giusta obiezione di carattere, diciamo, geografico: per questa probabile fonte visiva, infatti, ci siamo spostati dal Danubio alla Loira. Eppure, non solo le similitudini tra la miniatura di Bourdichon e il quadro di Altdorfer fanno riflettere, ma il tema dell'*homo silvestris* e del suo distacco dalla civiltà è assai comune anche in Germania, sia dal punto di vista letterario che da quello più propriamente iconografico: esistono ad esempio almeno due incisioni raffiguranti il poemetto di Hans Sachs intitolato *Klag der wilden Holtzleüt uber die ungetrewen Welt*, in cui, appunto, l'uomo selvatico lamenta la perfidia del mondo, con toni molto più aspri rispetto al componimento francese¹¹⁶: la prima è una xilografia di Hans Schüfelein del 1530 (fig. 6), basata sull'*Adamo ed Eva* incisi da Dürer nel 1504¹¹⁷; la seconda è stata pubblicata a Norimberga nel 1545, e riproduce, semplificandola ed eliminando

del tutto l'aspetto paesaggistico, la raffigurazione eseguita quindici anni prima¹¹⁸. Purtroppo, non vi è nessun rapporto più o meno diretto con la *Tempesta*, nonostante anche questa volta il programmatico richiamo ai biblici progenitori sia ben evidente. Un'immagine più antica e idilliaca è quella del monogrammista b x g, datata tra il 1470 e il 1490 (fig. 7)¹¹⁹, e senz'altro accostabile alla *Famiglia* di Altdorfer¹²⁰. Indizi riguardo anelli di congiunzione tra la miniatura di Bourdichon e probabili paralleli in ambito tedesco, dunque, ci sarebbero, anche se, per il momento, siamo costretti a fermarci qui¹²¹.

7. La proposta di questa possibile fonte visiva porterebbe senz'altro ad approfondire le letture iconologiche di Belting e Aikema esaminate in apertura, e a interrogarci su di un nuovo, intrigante *frame*. La mancanza di molti, troppi elementi, rende però assai ardua l'indagine, e neppure ci aiuta la suggestiva coincidenza di un ipotetico rapporto diretto tra Bourdichon e Sannazaro: il poeta napoletano, infatti, fu in Francia – e a Tours – tra il 1501 e il 1504 al séguito di Federico d'Aragona, e nella sua raccolta d'arte non mancavano dipinti transalpini. Bourdichon, com'è noto, lavorò proprio per gli Aragonesi, e alcune sue opere sono conservate a Napoli¹²².

Ci basti, per il momento, riflettere sull'affascinante consonanza tra l'estraneità orgogliosa dell'*homo silvestris* alla corruzione del mondo e la malinconica alienazione del poeta-pastore sannazariano che, congedandosi dall'Arcadia, si rivolge alla sua zampogna con un affetto reso ancora più struggente dalla polemica nei confronti di una società dalla quale si sente respinto: «a te non si appartiene andar cercando gli alti palagi de' prencipi, né le superbe piazze de le populose cittadi, per avere i sonanti plausi, gli adombrati favori, o le ventose glorie [...], stolte et aperte adulazioni de l'infido volgo»¹²³. Sembra quasi di visualizzarlo nella posa fiera del selvaggio di Bourdichon, mentre volge le spalle alle città e ai castelli lontani.

Nell'egloga X¹²⁴, la tempesta e la paura di un nuovo diluvio¹²⁵ sono allegoria della crisi contemporanea, di un vero e proprio «inverno civile» che attanaglia la città¹²⁶ dalla quale il poeta fugge facendosi pastore tra i pastori e sognando di lodare il presente come fosse il «nobile secolo»¹²⁷, reso tale dalla rinascita delle arti, della poesia bucolica e dal ritorno all'Antico¹²⁸: non va dimenticato, infatti, che secondo l'ideologia umanistica alla quale Sannazaro aderisce con consapevolezza – diventando «da giovane poeta di egloghe in volgare (influenzate dallo sperimentalismo dei bucolici senesi e dall'urgenza morale di un difficile presente) [...] un umanista latino, inserito nella cerchia del Pontano e nella corte di Alfonso

duca di Calabria»¹²⁹ – la contemporaneità altro non sarebbe che una nuova età dell'oro. Non a caso, a uno dei pastori, Selvaggio¹³⁰, viene dato il compito di lodare «il nobile secolo, il quale di tanti e tali pastori si vedeva copiosamente dotato»¹³¹. Nella *Tempesta*, il fulmine non turba i protagonisti, ma si abbatte su una città veneta contemporanea¹³² resa quasi spettrale dalla luce livida e impalpabile che sembra filtrare da un sudario opalescente rilevando sulla lastra paludosa del cielo torri e cupole irreali, comignoli abbacinanti come allucinazioni, edifici che paiono dissolversi nel mutevole trascorrere del vento svelato dal tremolare luminoso delle foglie lontane e che si direbbe non sfiori neppure il giovane e la donna con il bambino, immersi tra i simboli – mai così reali – della natura e del ricordo di un'antichità vagheggiata, tra alberi e rovine, arbusti venerandi e colonne simili a tronchi mozzati.

Come la contro-immagine giorgionesca si distingue per classica pacatezza da quelle danubiane, così l'età dell'oro sannazariana è assai diversa dalla sua versione nordica, selvatica: nell'Arcadia si sancisce il trionfo di Apollo¹³³, e quindi quello dell'arte stessa, capace persino di superare la natura imitandone qualsiasi aspetto, dalle forme al movimento¹³⁴. I pittori non sono affatto estranei a questo mondo, e non ci stupisce più di tanto l'evocazione del «padoano Mantegna»¹³⁵, di cui si descrive un vaso mirabilmente dipinto, raffigurante tra l'altro una ninfa dai piedi caprini che allatta un piccolo satirello¹³⁶.

Il quadro di Giorgione, straordinario esempio di come l'arte possa gareggiare con la natura, sembra inserirsi nel discorso anche sotto questo punto di vista: la descrizione del fulmine, non a caso, ha portato la critica precedente a evocare il nome di Apelle (ed è davvero affascinante la somiglianza tra il basamento con le due colonne spezzate alle spalle del giovane e la tomba del pittore greco così come visualizzata in una coeva incisione di Nicoletto da Modena)¹³⁷, la sua capacità, ricordata da Plinio, di dipingere ciò che non può essere rappresentato: il tuono, il lampo e il fulmine¹³⁸. Nel 1548, il veneziano Paolo Pino scrisse a proposito della pittura: «questa è quella poesia, che vi fa non solo credere, ma vedere il cielo ornato del Sole e della Luna, e delle stelle, la pioggia, e neve, le nebbie causate da' venti, l'acqua, e la terra. Vi fa dilettere nella varietà de primavera, nella vaghezza dell'estate, e restringervi alla rappresentazione della fredda, e umida stagion del verno»¹³⁹.

La *Tempesta*, perfetto esempio di poesia-pittura, verrebbe dunque a porsi non solo come risposta alle opere danubiane, e illustrazione di una certa sensibilità culturale, ma come un vero e proprio manifesto del Rinascimento veneziano, della volontà di lasciarsi alle spalle le paure di un presente troppo spesso violento¹⁴⁰ e trovare rifugio in una distesa Arcadia, sognando una nuova età dell'oro¹⁴¹.

8. Ancora una volta, le piste da seguire si moltiplicano, e dietro ognuna di esse si affaccia, tra le tante perplessità, una sola consapevolezza, strana ma forse in fondo consolatoria: quella di avere a che fare con un'opera il cui mistero sembra nascere dalla sua atmosfera enigmatica, dall'incanto e dall'inquietudine che si provano ogni volta che la si osserva. Il ricordo si tinge come sempre di letteratura: il fulmine repentino, il lento trascorrere del vento tra le foglie, lo sguardo eterno della zingara. Superata la vertigine, ci rimettiamo a studiare.

- 1 Il nucleo di questa breve nota risale oramai a diversi anni fa, in seguito a una riflessione sui saggi di Belting e Aikema discussi nel testo. Durante la pausa di "stagionatura" sono però sopraggiunti i festeggiamenti per il quinto centenario della morte di Giorgione, e il materiale critico, com'era prevedibile, è aumentato esponenzialmente: articoli, riletture e nuove interpretazioni della *Tempesta* – tutte interessanti – si sono addensate come nubi dalle forme sempre mutevoli, e tra i lividi bagliori di ogni singola idea sembrava delinearsi una volta ancora, netta, quella sensazione di scoraggiamento la cui eco è qui bene avvertibile in apertura e nel commiato. Tuttavia, anche a causa di alcune "fissazioni" risalenti all'infanzia, chi scrive non è riuscito per un momento a staccarsi dal quadro, e la ricerca è proseguita. Ringrazio, per avermi fornito materiale prezioso, incoraggiamenti, indicazioni bibliografiche e consigli, Gaetano Curzi, Gerardo de Simone, Silvio Luciani, Antonella Madonna, Francesca Manzari, Ilaria Miarelli Mariani, Didier Martens, Emanuele Pellegrini, Luciano Vitacolonna. Aggiornamento e revisione del testo e delle note sono stati effettuati nei primi mesi del 2014. Per inciso, occorre evidenziare che una utilissima monografia sulle varie ipotesi interpretative del dipinto è stata nel frattempo realizzata: M. Paoli, *La Tempesta svelata. Giorgione, Gabriele Vendramin, Cristoforo Marcello e la Vecchia*, Lucca, 2011. Il libro – da affiancare agli oramai classici S. Settis, *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino, 1978; e F. Cioci, *La Tempesta interpretata dieci anni dopo*, Firenze, 1991 – affronta sistematicamente la storia critica pregressa, ponendosi come agile strumento di consultazione. Tra le interpretazioni recenti, è senz'altro interessante quella di Carlo Falciani, che per primo mette in rapporto la *Tempesta* con un poemetto encomiastico del 1482, opera di un Bernardino da Firenze, dedicato a Ludovico Vendramin: *De laudibus clarissime familie Vendramine* (C. Falciani, *La Tempesta di Giorgione e un poemetto encomiastico dedicato ai Vendramin*, in «Studiolo», 7, 2009, pp. 101-123).

- Lettura accettata da Pulini e Calvesi, ma contestata da Paoli (si veda a proposito Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., pp. 10-17, con indicazioni bibliografiche). Altra reazione positiva al saggio di Falciani è in S. Marinelli, *Il fantasma di Giorgione*, in *Giorgione a Castelfranco*, a cura di A. M. Spiazzi, G. Delfini, G. Cecchetto, Cittadella, 2011, pp. 11-15: 13.
- 2 Di séguito il brano, come pubblicato nell'edizione giuntina: «Fu allevato in Vinegia, e diletto di continovamente delle cose d'amore, e piacque il suono del liuto mirabilmente e tanto, che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili» (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 4, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1976, p. 42). Sul rapporto tra pittura e musica in Giorgione si veda ora C. Bertling Biaggini, *Giorgione pictor et musicus amatus – vom Klang seiner Bilder. Eine musikalische Kompositionsästhetik in der Malerei gegen die Aporie der Norm um 1500*, Hildesheim, 2011 (Studien zur Kunstgeschichte, 188), con riferimenti alla *Tempesta* alle pp. 277-279.
 - 3 Sull'opera, si veda ora C. Brouard, *Le Concert champêtre du Louvre. Fortune et interpretation*, in *Di là dal fiume e tra gli alberi. Il paesaggio del Rinascimento a Venezia: nascita e fortuna di un genere artistico (XV-XVII secolo)*, a cura di L. de Fuccia e C. Brouard, Ravenna, 2012, pp. 99-122.
 - 4 A. Gentili, *Giorgione*, Firenze, 1999 (Art Dossier, 148).
 - 5 *Ibidem*, p. 46.
 - 6 Non mancano, per usare le parole di Sergio Marinelli, comprensibili episodi di «insofferenza alle interpretazioni deliranti»: si vedano ad esempio, con rimandi ad altra bibliografia, Marinelli, *Il fantasma di Giorgione*, cit.; Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., in part. pp. 9-10.
 - 7 H. Belting, *Esilio in Arcadia. Una nuova lettura della Tempesta di Giorgione*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano e F. Valcanover, Venezia, 2004 (Studi di arte veneta, 6), pp. 369-393. Il saggio era già apparso, in lingua tedesca, tre anni prima (H. Belting, *Exil in Arkadien. Giorgiones Tempesta in neuer Sicht*, in *Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol*, hrsg. von Reinhard Brandt, Leipzig, 2001, pp. 45-68). Nelle note, faremo riferimento all'edizione italiana e, tra parentesi, a quella tedesca. Per un riassunto della questione, si veda ora Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., pp. 28-30.
 - 8 Anche in questo caso, il discorso relativo alle attribuzioni è accantonato.
 - 9 Sull'opera, si veda ora B. Aikema, *La mano di Giorgione? Certezze ed ipotesi riguardanti il disegno di Rotterdam*, in *Giorgione a Montagnana*, atti del convegno (Montagnana, 2004), a cura di E. M. Dal Pozzolo, Padova, 2004, pp. 39-48.
 - 10 Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 370 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 46).
 - 11 *Ibidem*.
 - 12 *Ibidem*, p. 371 (nell'edizione tedesca, si veda la p. 47). Lo studioso cita Wolfgang Iser: «l'Arcadia è un simbolo del desiderio struggente e non più dell'appagamento» (W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, 1991, p. 58); e a tal proposito nota che «facendo rivivere la poesia antica in questo luogo di malinconiche memorie si avvertiva ancor più dolorosamente la distanza dall'antichità classica irrimediabilmente perduta»: Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 371 (p. 47 nell'edizione tedesca). Si tratta, questa, di una osservazione da tenere a mente, sulla quale torneremo più avanti discutendo la lettura di Aikema. Si veda a proposito la nota 42.
 - 13 Belting non entra nel merito del dibattito relativo alla datazione della *Tempesta*, e afferma

che il dipinto «fu eseguito con tutta probabilità intorno al 1508»: Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 373 (nella versione tedesca, il passo è a p. 50); il romanzo di Sannazaro «fece la sua comparsa a Venezia in edizioni non autorizzate già nel 1502, prima ancora di essere stata ultimata»: ivi, p. 376 (e p. 55 nell'edizione tedesca).

- 14 *Ibidem*, p. 376 (nella versione tedesca, p. 55). Per quanto riguarda il romanzo, si faccia riferimento alla recente edizione critica, curata da Carlo Vecce, con fondamentali introduzione (pp. 9-41), nota al testo (pp. 43-53) e commento: J. Sannazaro, *Arcadia*, Roma, 2013.
- 15 Il rapporto è istituito quasi in negativo, evidenziando lo spontaneo afflato poetico delle pitture di Giorgione rispetto alle «reminiscenze classiche» che invece appesantirebbero la prosa sannazariana. Tuttavia, lo storico parla apertamente di «composizioni arcadiche», soffermandosi su quella a suo parere più compiuta: il *Concerto campestre*, appunto, del quale infine non può fare a meno di notare che «par la calme, par la grande tournure, cette page se rapproche des modèles de l'antiquité» (E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3, Paris, 1895, pp. 606-608). Riportiamo qui di seguito il brano, meritevole non solo per la prosa squisita, ma anche per alcune seminali intuizioni, che troveremo sviluppate in parte della critica successiva: «Laissant aux autres la reproduction des types, des costumes, des monuments de cette ville si artificielle qui s'appelle Venise, il (*scil.* Giorgione) évoque un monde à part, de beaux corps nus, des sites frais et calmes. Comment expliquer ce contraste? C'est ce même Giorgione, l'idole de la haute société vénitienne, le joueur de luth à la mode, et comme un précurseur de don Juan, qui prend en horreur ses concitoyens, et leur palais, et Venise avec ses canaux, sa foule bariolée; qui se réfugie à tout instant au milieu des champs, loin de l'agitation et de la corruption des villes! Cette âme vibrante n'aurait-elle pas reçu quelque blessure secrète? Assurément, depuis plusieurs années déjà l'*Arcadia* de Sannazar (1502) avait remis à la mode l'églogue et la pastorale, les bergers, les brebis, les pâturages. Mais que ces Tityres et ces Galatées sont raffinés, quintessenciés, artificiels en un mot, comparés aux fraîches et vivantes évocations du peintre vénitien! Chez le poète napolitain, les reminiscences classiques nuisent à tout instant à la spontanéité de l'inspiration; chez Giorgione, on sent que le contact s'est fait sans intermédiaire. La plus complète des compositions arcadiques de Giorgione orne le Salon Carré du Louvre, où elle tient dignement sa place à côté des Corrège, des Titien, des Véronèse. Ne nous creusons pas la cervelle pour découvrir la signification du *Concert champêtre*: comme je viens de le dire, nous perdrons notre temps. Dans cette idylle à l'antique, le sujet ne compte pour rien, car à un rêveur tel que Giorgione tout prétexte est bon: le but qu'il se propose, c'est de charmer les regards par de belles figures nues qui se prélassent dans un beau paysage». Sulla pittura veneziana di ispirazione "arcadica" – con riferimenti alla *Resurrezione di Cristo* di Giovanni Bellini, alla *Preparazione del Sepolcro* di Vittore Carpaccio, al *Paesaggio con due uomini che combattono* di Cima da Conegliano (tutti alla Gemäldgalerie di Berlino), e, a p. 28, alla *Tempesta* – si veda D. Korbacher, *Arcadia in Venice: a place to be. Impulses and thoughts on three paintings in Berlin*, in *Di là dal fiume e tra gli alberi*, cit. (a nota 3), pp. 19-34.
- 16 C. Gilbert, *On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures*, in «The Art Bulletin», 34, 1952, pp. 202-216, in part. pp. 211-214: «If *The Tempest* is connected with contemporary literature, it is surely with the pastoral [...] The major pastoral document of Giorgione's period is of course Sannazaro's *Arcadia*, first published in Venice in 1502 though written rather earlier in Naples, and reprinted and imitated constantly» (la citazione è alle pp. 211-212).
- 17 A partire dalla sua tesi di dottorato, del 1984, lo studioso è più volte tornato sul tema,

con approfondimenti estesi ad argomenti correlati: D.J. Lettieri, *Traditions for Giorgione's Tempesta*, New Haven/Connecticut, Yale University, Phil. Diss., 1984; Idem, *Landscape and Lyricism in Giorgione's Tempesta*, in «Artibus et Historiae», 15, 1994, 30, pp. 55-70; Idem, *Petrarchism in an early work by Palma Vecchio*, in «Ateneo Veneto», n. s., 32, 1994, pp. 171-179; Idem, *The Circle of Giorgione and Petrarch's Guerra di Amor*, ivi, n. s., 36, 1998, pp. 203-218; Idem, *Dea sancta Tellus. Giorgione and the nuova filologia*, in «Explorations in Renaissance culture», 26, 2000, pp. 277-319; Idem, *Apostrophe. Poetic figure and visual construct in the circle of Giorgione*, in «Word&Image», 18, 2002, pp. 252-266. Sui saggi in questione si veda ora Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., pp. 22-28 (per altre voci bibliografiche relative al rapporto tra la *Tempesta* e l'*Arcadia* sannazariana, si faccia riferimento ivi alle pp. 22-23 e alle note 9 e 11).

- 18 Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 379 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 59). Il corsivo è nostro.
- 19 *Ibidem*, pp. 379-380 (nella versione tedesca, p. 59).
- 20 *Ibidem*, p. 372 (pp. 48-49 dell'edizione tedesca).
- 21 Difficile fornire un elenco di tutte le interpretazioni legate a questo "oggetto di scena". Tra le ultime, è suggestiva l'identificazione con la virgiliana "asta pura": Falciani, *La Tempesta di Giorgione*, cit. (a nota 1), pp. 109-111.
- 22 Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 378 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 57).
- 23 *Ibidem*, p. 374 (p. 50 dell'edizione tedesca).
- 24 Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 171 (VIII, 1). Si veda a proposito Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 377 (e Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 56): «Quando gli abitanti dell'*Arcadia* si rivolgono a Sincero chiamandolo "pastore napoletano" si servono dello stesso paradosso usato da Giorgione nel dipingere il pastore in vesti cittadine».
- 25 Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 329 (Congedo, *A la Sampogna*, 16). «Il cittadino, tradito dal suo abbigliamento, non è un vero "rustico pastore", ma un "coltissimo giovane", spinto proprio dalla sua cultura classica a prendere in mano il bastone della poesia pastorale e a sognare di vivere in *Arcadia* come un pastore» (Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 378, che, come negli altri casi, traduce Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 57).
- 26 Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 172 (VIII, 5). Nel commento, Vecce sottolinea i riferimenti a Boccaccio e Seneca.
- 27 Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 377 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 56).
- 28 Di tale immagine, incredibilmente polisemica, ci occuperemo più avanti. È un dato di fatto, comunque, che gli antichi osservatori [Marcantonio Michiel e inventario Vendramin del 1569: si vedano Anonimo Morelliano (M. Michiel), *Notizia d'opere di disegno, nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, a cura di D. I. Morelli, Bassano, 1800, p. 80: «El Paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato, fu de man de Zorzi da Castelfranco»; A. Ravà, *Il "Camerino delle Anticaglie" di Gabriele Vendramin*, in «Nuovo Archivio Veneto», 39, 1920, pp. 155-181: 177: «Un altro quadro de una cingana un pastor in un paeseto con un ponte [...] de man de Zorzi de Castelfranco»] non esitavano a vedere in questa donna una zingara. Tale la ritiene, in tempi recenti, Paul Holberton (P. Holberton, *Clutching false Gods. Giorgione's Tempest: interpreting the Hidden Subject by Salvatore Settis*, in «Art History», 14, 1991, pp. 126-129; Idem, *Giorgione's Tempest or "little landscape with the storm with the gipsy". More on gipsy, and a reassessment*, in «Art History», 18, 1995, pp. 383-403). Si tratta di un dettaglio non trascurabile, nel momento in cui ci si appresta a leggere un'opera tentando di recuperare

l'ottica dei contemporanei. Per Aikema ci troveremmo di fronte proprio a una zingara, comunque a «un esempio di vita rustica, semplice»: B. Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord e una nuova lettura della Vecchia e della Tempesta*, in *Giorgione. Le meraviglie dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, 2003-2004), a cura di G. Nepi Scirè e S. Rossi, Venezia, 2003, pp. 73-89: 82; Idem, *Giorgione. La Tempesta*, Cinisello Balsamo, 2003 (Piccola biblioteca del Sole 24 Ore, 15), p. 41. È altresì significativa l'ambiguità relativa alla figura del giovane, nel quale, fin dall'inizio, si è visto un soldato o un pastore. Lo studio di Holberton è ora riassunto e discusso in Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., pp. 94-95. Sull'uso del termine *cingano*, e sulla percezione socio-culturale e giuridica dello zingaro nella Repubblica di Venezia durante il XVI secolo, interessanti osservazioni sono in B. Fassanelli, "Considerata la mala qualità delli cingani erranti". *I Rom nella Repubblica di Venezia: retoriche e stereotipi*, in «Acta Histriae», 15, 2007, 1, pp. 139-154.

- 29 Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 378 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 57): «Nel quadro di Giorgione il motivo dell'allattamento trasforma la naiade che vive nelle sorgenti dell'Arcadia in un simbolo della natura che nutre e guarisce [...] Forse l'ibrida figura femminile di Giorgione, non univocamente identificabile né con la madre terra né con una ninfa, costituiva un neologismo sufficientemente ambiguo per liberare il pittore da ogni legame ad un determinato testo poetico». L'autore fa riferimento alla VII egloga dell'*Arcadia* (la si ritrovi ora in Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 168-169), dove Sincero cerca rifugio nel seno della «madre universale anticha terra» (verso 13, citato in una lezione derivata dalla redazione A, in cui la Madre Terra è definita «antiqua» anziché «benigna»: si veda a proposito il commento di Vecce ivi a p. 168). La figura di una donna che allatta un bambino si presta infatti persino a letture "archetipiche": dalla *Caritas* si risale al prototipo della *Tellus Mater*, come giustamente notato in Lettieri, *Landscape and Lyricism*, cit. (a nota 17), pp. 59-60, che fa riferimento alla stessa fonte sannazariana (ivi citata a p. 57, nella lezione «O madre universal, benigna terra»). Cfr. anche Idem, *Dea sancta Tellus*, cit. Come notato in Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., p. 28, il saggio di Belting sembra essere direttamente «tributario» degli studi di Lettieri, «nonostante l'autore si limiti ad una sola citazione [...] della sua tesi di dottorato, per decretare la genericità di un rinvio della *Tempesta* al carattere associativo della poesia»: «Daniel Lettieri aveva già menzionato un "informed artistic response to manifold traditions in literature and art" che avrebbe conferito al quadro "the multivalent associative character of poetry". Ma nel nostro caso non è sufficiente un generico rinvio alla poesia» (Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 379; Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 58). Comunque, le considerazioni citate in questa nota ci saranno utili più avanti, e per questo abbiamo deciso di riportarle in esteso.
- 30 Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 378 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 57).
- 31 *Ibidem*, p. 369 (p. 45 della versione tedesca). I corsivi sono nostri.
- 32 Ci riferiamo, in particolare, a B. Aikema, *Incroci transalpini. Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia, 2001, pp. 427-436 (si veda a proposito il paragrafo significativamente intitolato *Paesaggi veneziani e paesaggi danubiani*, alle pp. 432-434); e i due saggi cui abbiamo fatto riferimento a nota 28: Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit.; Idem, *Giorgione. La Tempesta*, cit. Del primo di questi esiste anche una versione in lingua tedesca nel catalogo della mostra edito per la successiva tappa viennese: B. Aikema, *Giorgione und seine Verbindung zum Norden*, in *Giorgione. Mythos und Enigma*, catalogo della mostra (Wien, 2004), hrsg. von S. Ferino-Pagden e G. Nepi Scirè, Milano, 2004, pp. 85-103. Il volumetto monografico del 2003 riassume, a scopo intelligentemente divulgativo,

il contenuto del saggio redatto per il catalogo; quest'ultimo, invece, incorpora, rielabora e arricchisce parti dello scritto del 2001. Su queste tesi, si veda ora Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., pp. 34-37.

- 33 La misteriosa *Allegoria* di Lorenzo Lotto oggi nella National Gallery of Art di Washington [si veda a proposito l'ottima, esaustiva *scheda n. 50* di M. Binotto e L. Sabadin in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, 2011), a cura di G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 260-265], in diretto rapporto proprio con Dürer, è a tal proposito altamente significativa. Si vedano anche B. Aikema, *scheda n. 99*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, 1999-2000), a cura di B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Scirè, Milano, 1999, p. 400; Aikema, *Incroci transalpini*, cit., pp. 431-432; Idem, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., pp. 76, 81.
- 34 Aikema, *Incroci transalpini*, cit., pp. 431-434; Idem, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., pp. 74, 76, 81-83; Idem, *Giorgione. La Tempesta*, cit., pp. 31-43. A proposito di Altdorfer, e della pittura danubiana di paesaggio, si vedano C.S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London, 1993; M. Stadlober, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien, 2006 (Ars viva, 10); N. Büttner, *Landschaftsmalerei um 1500*, in *Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance*, catalogo della mostra (Regensburg, 2010-2011), hrsg. von C. Wagner und K. Unger, Regensburg, 2010, pp. 145-153; Idem, «Gut in kleinen Bildern». *Albrecht Altdorfer als Landschaftsmaler?*, in *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite natur*, hrsg. von C. Wagner und O. Jehle, Regensburg, 2012, pp. 71-79; M. Stadlober, *Die Landschaftsdarstellung Albrecht Altdorfer, Idee und Form*, ivi, pp. 81-89.
- 35 Aikema, *Incroci transalpini*, cit., p. 432; Idem, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 81; Idem, *Giorgione. La Tempesta*, cit., p. 32. Sulle relazioni tra pittori veneziani e tedeschi, la cui rete è difficilmente ricostruibile, il più recente e ricco testo di riferimento è *Il Rinascimento a Venezia*, cit. a nota 33. Si veda anche S. Ferrari, *Temi nordici nel paesaggio veneziano del Cinquecento*, in *Di là dal fiume e tra gli alberi*, cit. (a nota 3), pp. 123-134. Parallelismi tra la *Tempesta* ed opere nordiche furono suggeriti già da Edgar Wind, che, come è noto (per un riassunto della questione, si faccia ora riferimento a Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., pp. 75-77), vedeva nel giovane, nella donna e nel fulmine, rispettivamente, le allegorie della Fortezza, della Carità e della Fortuna (E. Wind, *Giorgione's Tempesta, with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford, 1969, in part. pp. 3-4: «The rustic force [...] was preserved in the parochial North, particularly by artists with a taste for the "savage" genre. Cranach heaped on a rugged faun the unmistakable attributes of virtuous *fortezza*, and those of *carità* on his prolific mate. In a drawing by Altdorfer the dialectical pair belongs to the primeval forest-life of "wild folk". However coarse, these Northern pastorals retain more of the spirit of Giorgione's "gypsy and soldier" than the suave and civilized Italian adaptations that miss the touch of the outlaw in Giorgione». Un passo, questo, che prelude ad alcune delle osservazioni di Aikema). Si veda anche Holberton, *Giorgione's Tempest*, cit. (a nota 28), con riferimento alla *Famiglia del Satiro* di Altdorfer a p. 392.
- 36 Aikema, *Incroci transalpini*, cit., p. 433; Idem, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 82; Idem, *Giorgione. La Tempesta*, cit., pp. 36, 40. Sull'opera, si vedano anche L. Silver, *Forest Primeval. Albrecht Altdorfer and the German Wilderness Landscape*, in «Simiolus», 13, 1983, pp. 5-43; Stadlober, *Der Wald in der Malerei*, cit., pp. 233-243. Il confronto, come accennato nella nota precedente, era già in Holberton, *Giorgione's Tempest*, p. 392, ed è stato giustamente valorizzato da Aikema.
- 37 Si veda, anche in questo caso, il fondamentale Silver, *Forest Primeval*, cit., in part. pp. 14-18.

Conrad Celtis, Heinrich Bebel e altri umanisti trassero ispirazione da quest'opera classica per celebrare il regno dell'imperatore Massimiliano come un ritorno alla *aetas aurea* (Aikema, *Incroci transalpini*, cit., p. 433; Idem, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 82; Idem, *Giorgione. La Tempesta*, cit., p. 40). Per uno studio recente sulla ricezione della *Germania* di Tacito da parte degli umanisti (oltre a Silver, *Forest Primeval*, cit.; Idem, *Germanic patriotism in the age of Dürer*, in *Dürer and his culture*, ed. by D. Eichberger and C. Zika, Cambridge, 1998, pp. 36-68; e ai saggi citati in Aikema, *Incroci transalpini*, cit., p. 436 nota 36 e Idem, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 88 nota 69) si aggiunga ora C.B. Krebs, *Negotiatio Germaniae. Tacitus' Germania und Enea Silvio Piccolomini, Giannantonio Campano, Conrad Celtis und Heinrich Bebel*, Göttingen, 2005 (su Celtis e Bebel si vedano in particolare le pp. 190-250).

- 38 Aikema, *Giorgione. La Tempesta*, cit., p. 40. Si vedano altresì Idem, *Incroci transalpini*, cit., p. 433; Idem, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 82.
- 39 Aikema, *Incroci transalpini*, cit., pp. 433-434. Ma anche Idem, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 83; Idem, *Giorgione. La Tempesta*, cit., p. 43.
- 40 *Ibidem*, p. 434. In definitiva, lo studioso ritiene che il dipinto si inserisca «in un discorso italiano, e più specificamente veneziano, sulle origini della civiltà umana» (Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 83). Il discorso non esclude il celebre pentimento che ha portato Giorgione a coprire la figura di una bagnante nuda e sostituirla con il giovane tuttora visibile (su questo importante argomento, si veda *infra* nel testo e le note 55 e 56): «Se vogliamo [...] assumere che la *Tempesta* evocasse uno stadio primitivo della vita umana, "stile veneto", il pentimento non avrebbe trasformato il soggetto in modo sostanziale, accentuando solo, nella figura del giovinetto inaspettatamente elegante, la gentilezza e la grazia naturale della civiltà mediterranea contrastandola, implicitamente, con la ruvidezza di quella germanica [...] Il suo abbigliamento non è facile da determinare con precisione [...] Va comunque osservato che la camicia bianca e il rosso indumento coprispalle del giovane sembrano rivelare una certa noncuranza, o disinvoltura [...] Ancora meno appropriato appare il lungo bastone, che conferisce un aspetto stranamente rustico alla figura, peraltro piuttosto raffinata. Forse è giusto considerare il giovane come un rappresentante "arcaico" dell'*élite* aristocratica che, fin dai primi giorni della Serenissima repubblica, ne aveva garantito la pubblica prosperità» (Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, *ivi*, pp. 84-85).
- 41 Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 85. Il corsivo è nostro.
- 42 Aikema, *Giorgione. La Tempesta*, cit., p. 54. Anche qui, il corsivo è nostro. Un approfondimento di tale discorso, per quanto meritevole, ci porterebbe troppo lontano: sarebbe interessante concentrarsi sulle affinità-divergenze che legano il nostro dipinto da una parte alle opere "pastorali" riconducibili al tema dell'*Arcadia*, dall'altra a quelle appartenenti al concetto dell'*aetas aurea*. Ci basti per il momento rimandare alle osservazioni di Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., pp. 83-85, che chiama in causa H. Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, London, 1970; e P.A. Emison, *Asleep in the Grass of Arcadia: Giulio Campagnola's Dreamer*, in «*Renaissance Quarterly*», 45, 1992, pp. 271-292. È comunque degna di nota la coincidenza tra la malinconia nei confronti dell'antichità evidenziata da Belting nella lettura sannazariana del dipinto (si veda *supra*, e la nota 12) e quella, ancora più straziante perché legata a un mondo perduto oltre i confini della leggenda, e quindi con tutta evidenza mai esistito, della *aetas aurea*. Del resto, come avremo modo di suggerire più avanti, i due temi si sovrappongono: più volte, nel romanzo di Sannazaro, si fa riferimento al «nobile secolo», che rinvia appunto all'età dell'oro (si confrontino a tal proposito le

- osservazioni di Vecce in Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 144, 152-153, 234-235).
- 43 Diversa è, secondo lo studioso, l'atmosfera, la *Stimmung*. Alla selvatichezza si contrappone una calma bucolica: Aikema, *Incroci transalpini*, cit., p. 433; Idem, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 82; Idem, *Giorgione. La Tempesta*, cit., p. 41.
 - 44 Settis, *La Tempesta interpretata*, cit., pp. 73-77. Il termine *puzzle* è stato utilizzato, e contestato, da R. McMullen, *The Tempesta Puzzle*, in «Horizon», 13, 1971, pp. 94-103 (citato da Settis a p. 65).
 - 45 Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 73.
 - 46 Sul problema dei soggiorni italiani del pittore di Norimberga si vedano, con indicazioni bibliografiche: Aikema, *Incroci transalpini*, cit., pp. 429, 431; K. Crawford-Luber, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge, 2005; M. Mende, *Norimberga, Dürer, Roma*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, 2007), a cura di K. Hermann Fiore, Milano, 2007, pp. 23-31: 25-27; A. Giuliano, *Dürer, l'Antico e l'Oriente*, ivi, pp. 33-43: 33-36; S. Ferrari, *Dürer e il Veneto*, ivi, pp. 45-49; P.C. Marani, *Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento*, ivi, pp. 51-61: 53-58; P. Marx, *Italien Teil 1: Albrecht Dürer in Venedig*, in *Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen*, catalogo della mostra (Münster, 2008-2009), hrsg. von H. Arnhold, Regensburg, 2008, pp. 68-75; E. Fadda, *L'Apelle vagabondo e Agostino delle Prospettive. Riflessioni sul soggiorno di Dürer in Italia del 1506*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, atti del convegno (Bologna, 2009), a cura di S. Frommel, Bologna, 2010, pp. 119-132; R. Yoon, *Dürer's first journey to Venice. Revisiting and reframing the old question*, in *New studies on old masters. Essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler*, ed. by J. Garton and D. Wolfthal, Toronto, 2011, pp. 69-87; B. Böckem, *Der frühe Dürer und Italien. Italienerfahrung und Mobilitätsprozesse um 1500*, in *Der frühe Dürer*, catalogo della mostra (Nürnberg, 2012), hrsg. von D. Hess und T. Eser, Nürnberg, 2012, pp. 52-64; E. Foucart-Walter, *Les voyages de Dürer, une exception artistique*, in *Renaissance. Révolutions dans les arts en Europe, 1400-1530*, catalogo della mostra (Paris, 2012-2013), sous la dir. de G. Bresc-Bautier, Paris, 2012, pp. 82-85. Per quanto riguarda le fonti, sono imprescindibili A. Dürer, *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. Fara, Milano, 2007; G.M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche (1508-1686)*, Firenze, 2014 (Biblioteca dell'Archivum Romanicum, 426).
 - 47 Per l'approfondimento di questa tematica rimandiamo ai numerosi saggi e alle schede raccolti in *Il Rinascimento a Venezia*, citato a nota 33, e agli studi elencati nella nota precedente, ai quali si possono aggiungere M.G. Aurigemma, *In margine al tema "Dürer e l'Italia"*, in «Arte documento», 23, 2007, pp. 72-79; M. Faietti, *Aut facilitas aut lex? Dürer agli esordi e la grafica degli italiani*, in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, atti della giornata di studi (Roma, 2007), a cura di S. Ebert-Schifferer e K. Hermann Fiore, Cinisello Balsamo, 2011 (Studi della Bibliotheca Hertziana, 6. Roma e il nord: percorsi e forme dello scambio artistico, 2), pp. 25-38; S. Ferrari, *Dürer e Jacopo de' Barbari, persistenza di un rapporto*, ivi, pp. 39-46; A. Morrall, *Dürer und die Rezeption seiner Kunst im Venedig der Renaissance*, in *Ausstellung Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, 2013-2014), hrsg. von J. Sander, München, 2013, pp. 168-173.
 - 48 Ci riferiamo ancora una volta, naturalmente, alle considerazioni espresse in Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., p. 73: «Un approccio per certi versi nuovo riguarda le fonti visive di Giorgione. Finora l'artista è stato studiato prevalentemente nel contesto della cultura locale, veneziana e norditaliana. Per contro, l'interesse per i rapporti di Giorgione con l'arte dell'Europa settentrionale si è concentrato soprattutto sulle figure di Albrecht

Dürer e – in misura minore – di Hieronymus Bosch; altri possibili contatti sono rimasti un po' in ombra». Ai consueti filoni interpretativi, l'autore contrappone un approccio che tenti «di ricostruire il contesto storico-antropologico e magari ideologico originale della *Tempesta* senza fissarsi a tutti i costi – ed è questo il punto – sul principio che il dipinto dovrebbe illustrare *per forza* un preciso soggetto letterario convenzionale» (ivi, p. 81). Lo studioso osserva che «si tratta dello stesso problema metodologico che, nello studio della pittura quattro e cinquecentesca nederlandese, ha causato un lungo ed acceso dibattito prendendo spunto dal concetto panofskyano del cosiddetto “hidden symbolism”» (ivi, p. 88 nota 58). A tal proposito, non possiamo non accennare al fatto che questo dibattito ha portato davvero alla messa a punto di nuove metodologie di studio, e a risultati esemplari tra i quali va assolutamente citato S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983 (trad. it. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, 1984), un libro con cui, nell'ambito della storiografia italiana, il memorabile F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle “cose naturali”*, Torino, 1992, ha più di un punto in comune.

- 49 La miniatura (mm. 160x120), è pervenuta alla biblioteca nel 1925 tramite la donazione di Jean Masson, assieme alle altre tre che completano la serie (per le quali si veda la nota successiva). Sull'opera: R. Limousin, *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur. Son atelier et son école*, Lyon, 1954, p. 39; E. Brugerolles, *scheda n. 6*, in *Le dessin en France au XVIe siècle. Dessins et miniatures des collections de l'École des Beaux-Arts*, catalogo della mostra (Paris-Cambridge-New York, 1994-1995), sous la dir. de E. Brugerolles, Paris, 1994, pp. 16-19, con riproduzione a colori a p. 17. Ottime tavole a colori sono anche in M. Laclotte, *Primitivi francesi*, Milano, 1966, tav. XXXVIII; *The Wild Man. Medieval myth and symbolism*, catalogo della mostra (New York, 1980-1981), ed. by T. Husband, New York, 1980, p. 31 tav. X. Per un orientamento generale su Bourdichon, si vedano almeno i recenti F. Avril, *Quelques propositions sur Bourdichon dessinateur*, in *Tours 1500. Capitale des Arts*, catalogo della mostra (Tours, 2012), sous la dir. de B. de Chancel-Bardelot, P. Charron, P.-G. Girault, J.-M. Guillouët, Paris, 2012, pp. 253-257; N. Herman, *Jean Bourdichon*, ivi, pp. 247-252.
- 50 E. Brugerolles, *schede 7-9*, in *Le dessin en France au XVIe siècle*, cit., pp. 20-25, con riproduzioni. Anche in questo caso, le immagini a colori possono essere rintracciate in Laclotte, *Primitivi francesi*, cit., tavv. XXXVII-XXXVIII. Queste le caratteristiche dei fogli, tutti conservati nella parigina Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts: mn.mas 91, *Les Quatre États de la Société: l'Homme misérable ou l'État de pauvreté*, mm. 174x130; mn.mas 92, *Les Quatre États de la Société: l'Artisan ou Le Travail*, mm. 171x131; mn.mas 93, *Les Quatre États de la Société: l'Homme riche ou La Noblesse*, mm. 168x125.
- 51 La bibliografia sull'argomento è molto vasta. Ci basti per il momento citare il comodo e ricco repertorio raccolto in *The Wild Man*, cit. (a nota 49), anche in riferimento alle nostre miniature: si veda in particolare la *scheda n. 32* di T. Husband alle pp. 128-131, alla quale faremo riferimento più avanti.
- 52 M. Camille, *Drôlerie*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 5, Roma, 1994, pp. 732-736; J. Wirth, *Les marges à drôlerie des manuscrits gothiques. Problèmes de méthode*, in *History and Images. Toward a New Iconology*, ed. by A. Bolving and P. Lindley, Turnhout, 2003, pp. 277-300; Idem, *Les marges à drôlerie des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, 2008; M. McIlwain Nishimura, *Images in the margins*, Los Angeles, 2009. Diverse attestazioni dell'*homo silvestris* sono state osservate anche in alcuni manoscritti medievali abruzzesi durante i memorabili sopralluoghi, in compagnia della professoressa Francesca Manzari e delle colleghe Antonella Madonna e Simona Rastelli, propedeutici alla mostra *Illuminare*

l'Abruzzo, tenutasi a Chieti nel 2013 (in queste occasioni si è proceduto a una accurata campagna fotografica condotta con professionalità da Giovanni Lattanzi). I risultati di tali studi sono ora raccolti in *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Curzi, F. Manzari, F. Tentarelli, A. Tomei, Pescara, 2012.

- 53 L'antitesi tra natura-società e città-campagna, separate da un corso d'acqua, è stata giustamente sottolineata, per quanto riguarda la *Tempesta*, in Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., pp. 374, 376 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., pp. 52, 54). Lo studioso aggiunge che tale topografia è la stessa delle rappresentazioni belliniane di san Gerolamo. Il contrasto è certamente programmatico. Nella nostra miniatura, però, il corso d'acqua è, a sua volta, una sorgente (e la fonte, se non si tratta di semplice, ingannevole pareidolia, sembrerebbe antropomorfizzata, come alcune immagini düreriane: si vedano a proposito I. Lübbecke, *scheda n. 42*, in *Il Rinascimento a Venezia*, cit., pp. 274-275; e M.G. Aurigemma, *scheda n. III.4*, in *Dürer e l'Italia*, cit., p. 196): potremmo scorgere in questo dettaglio una ulteriore allusione allo stato felice, vitale, dell'*homo silvestris*, che non ha bisogno di null'altro rispetto a ciò che la natura gli dona; allusione, come vedremo *infra*, confermata dalle fonti letterarie.
- 54 Limousin, *Jean Bourdichon*, cit., p. 39. Stilisticamente, le miniature sembrano assai prossime a quelle che ornano le *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 9474), straordinario capolavoro realizzato tra il 1503 e il 1508: V. Leroquais, *Les livres d'heures. Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 1, Paris, 1927, pp. 298-305; Limousin, *Jean Bourdichon*, cit., pp. 22, 74-76.
- 55 A. Morassi, *Esame radiografico della Tempesta di Giorgione*, in «Le Arti», 1, 1939-1940, 6, pp. 567-570; Settis, *La Tempesta interpretata*, cit., pp. 70-73.
- 56 Sulle opinioni di Aikema riguardo il pentimento, si vedano Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord*, cit., pp. 84-85 (e, in questa sede, la nota 40); Idem, *Giorgione. La Tempesta*, cit., p. 49. Belting, a sua volta, vede nei pentimenti giorgioneschi la dimostrazione di come la sua pittura fosse «un esperimento dall'esito imprevedibile, soggetto a trasformazioni e a ripetute correzioni»: Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 374 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 52). Seguendo l'ipotesi interpretativa di Aikema, potremmo addirittura arrischiare l'ipotesi che Giorgione, illustrando un tema per certi versi coincidente con quello dell'umanità primitiva, si sia servito, in corso d'opera, proprio di un modello simile alla miniatura di Bourdichon; immagine che, dunque, verrebbe qui a porsi come ideale anello di congiunzione tra la tavola di Altdorfer e la *Tempesta*. Tuttavia, come vedremo in seguito, l'opera attribuita all'artista di Tours ha altri segreti da svelare.
- 57 Settis, *La Tempesta interpretata*, cit., pp. 85-86.
- 58 Non a caso, illustrando nel 1530 un poemetto di Hans Sachs con il ritratto di una coppia di selvaggi, Hans Schäufelein si rifarà direttamente alla raffigurazione düreriana di *Adamo ed Eva* del 1504 (Silver, *Forest Primeval*, cit., p. 12). Su questo aspetto, si veda *infra* nel testo.
- 59 Tuttavia, sia nell'immagine della famiglia silvestre, sia nella *Tempesta*, non solo mancano importanti elementi fissati dalla tradizione, ma sono altresì notevoli le divergenze: è molto difficile, ad esempio, pensare ad Adamo ed Eva con gli abiti indossati dai protagonisti del quadro di Giorgione (ma si vedano le argomentazioni di Settis, *La Tempesta interpretata*, cit., pp. 102-103), o addirittura coperti dalla fitta peluria che contraddistingue i personaggi della miniatura (se non – ci si passi la battuta – in un'ottica cristiano-evoluzionista). Costruttive perplessità metodologiche riguardo l'interpretazione di Settis sono espresse in C. Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, 2003, pp. 100-102. Secondo Falciani, la vicinanza iconografica tra Eva e il personaggio femminile della

Tempesta potrebbe essere spiegata dalla libera scelta giorgionesca di «attingere a tradizioni figurative preesistenti, come quella di Eva dopo la cacciata» (Falciani *La Tempesta di Giorgione*, cit., p. 111).

- 60 Per quanto riguarda le numerose interpretazioni in questo senso, rimandiamo naturalmente a Paoli, *La Tempesta svelata*, cit.
- 61 Si veda a proposito la nota 29.
- 62 Come già visto (nota 28), l'incertezza nell'identificare il giovane come soldato o pastore è riscontrabile fin dalle prime testimonianze relative al dipinto. Nelle interpretazioni recenti, convince sia il confronto prodotto da Belting con i pastori nel probabile frammento della *Nascita di Paride* dello Szépművészeti Múzeum di Budapest (copia da Giorgione); sia quello di Falciani con il soldato nell'*Adorazione dei Magi* della National Gallery di Londra. Si vedano a proposito Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 391 fig. 7; Falciani, *La Tempesta di Giorgione*, cit., p. 111 fig. 9.
- 63 Si veda a proposito P. Humfrey, *scheda n. 30*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, 2008- 2009), a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 236-238.
- 64 Come sottolineato da Cesare Segre, un primo proliferare di significati si sviluppa nel segmento emittente-messaggio: l'opera può infatti risultare semanticamente più ricca rispetto alle intenzioni dell'autore; inoltre, il ricevente è predisposto dalla sua cultura, dalle sue inclinazioni e dall'ambiente stesso a filtrare i dati del messaggio. Tutto ciò è reso inevitabile dal fatto che tra emittente e ricevente, spesso lontanissimi nel tempo o nello spazio, non vi è comunanza di situazione: è impossibile, in particolare, un dialogo tra autore e lettore che controlli e rettifichi le modalità della decodificazione. Si veda a tal proposito C. Segre, *Fra strutturalismo e semiologia*, in Idem, *I segni e la critica*, Torino, 1969, pp. 72-92, ora in Idem, *Opera critica*, Milano, 2014, pp. 40-77, in part. pp. 48, 67-68.
- 65 Ci riferiamo naturalmente alle categorie così come definite in U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, 1962 (seconda edizione riveduta 1967). Sui due gradi di apertura si vedano in particolare le pp. 37-45 e 89-93.
- 66 Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 37-38.
- 67 *Ibidem*, pp. 38-39.
- 68 In particolare, l'allegorismo è da tenere presente in maniera costante ogni volta ci si trovi di fronte a un'opera medievale, dove i vari livelli di interpretazione, letterale allegorico morale anagogico, sono predisposti *ab origine* dagli ideatori dei programmi iconografici.
- 69 Eco, *Opera aperta*, cit.
- 70 U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, 1979. Sul *Lettore Modello* si vedano le pp. 50-66; sull'uso del termine *enunciatario*, in genere preferito a quello di *lettore* proprio per evitare «usi metaforici che possono essere fuorvianti (per esempio "lettore di un quadro")», le rispettive voci in A.J. Greimas-J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, 2007, pp. 102, 179. Per quanto riguarda l'*enunciatore* di un'opera d'arte figurativa, ci rendiamo conto di come esso non debba necessariamente coincidere con il solo autore materiale, ma anche con l'ideatore del programma iconografico.
- 71 Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 87-92.
- 72 Si vedano U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, 1975, pp. 104-106; Idem, *Lector in fabula*, cit., p. 87: «Le sceneggiature e le rappresentazioni sememiche sono basate su

processi di semiosi illimitata e come tali richiedono una cooperazione del lettore che deve decidere dove ampliare e dove bloccare il processo di interpretabilità illimitata. L'enciclopedia semantica è potenzialmente infinita (o finita ma illimitata) e dalla estrema periferia di un dato semema il centro di ogni altro può essere raggiunto, e viceversa [...] Dobbiamo dunque decidere come un testo, in sé potenzialmente infinito, possa generare solo le interpretazioni che la sua strategia ha previsto». L'autore ritorna criticamente sull'argomento in U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, 1990.

73 Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 89.

74 *Ibidem*, p. 87.

75 Da questo punto di vista, sono paradossalmente legittime anche le false letture della *Tempesta* utilizzate nel test "psicologico" da rotocalco riprodotto in Settis, *La Tempesta interpretata*, cit., fig. 25.

76 Un esempio banale: immaginiamo di osservare un quadro in cui appaiono una figura maschile alata, una figura femminile e un vaso di gigli. Il tema è quello dell'*Annunciazione*, e quindi siamo in grado di interpretare nel giusto senso non solo i due attori più o meno umani, ma anche l'inanimato vaso di fiori. Se sullo sfondo scorgiamo un giardino chiuso, sappiamo che anche l'elemento paesaggistico assume significato, alludendo appunto alla verginità di Maria. In questo caso, dato un *topic* ben chiaro, l'orizzonte delle attualizzazioni si riduce di molto, facilitando la semiosi. Si veda C. Segre, *Pittura, linguaggio e tempo*, Parma, 2006, ora in Idem, *Opera critica*, cit., pp. 1456-1469, in part. pp. 1461-1464, con riferimenti – naturalmente – all'iconologia di Panofsky.

77 Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 79-81.

78 *Ibidem*, p. 80, citando e traducendo un passo di Marvin Minsky. Per un approccio alle teorie minskiane si faccia riferimento al classico M. Minsky, *The Society of Mind*, New York, 1988 (trad. it. *La società della mente*, Milano, 1989).

79 Così Eco traduce il vocabolo, adattandolo all'ambito letterario. Nel caso delle arti visive è forse più suggestivo lasciare il termine nella sua lingua originale, nonostante l'evocazione della "cornice" possa suscitare qualche perplessità. Tuttavia, in informatica, *frame* è il pacchetto di bit che costituisce una unità strutturata di informazioni (dunque, nel nostro caso, un'immagine standard, fissa e riconoscibile, che può essere iconograficamente interpretata, come il significante [donna che allatta un bambino], termine che racchiudiamo tra barre per segnalare che si tratta appunto di «significante, espressione, veicolo di un dato contenuto»: Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., p. 9); mentre, nel cinema, è sinonimo di fotogramma, e quindi, materialmente, di immagine visibile su un supporto.

80 Si veda a proposito L. Vitacolonna, *Memoria, interpretazione e narrazione. Appunti di lavoro*, in «Studi medievali e moderni», 9, 2005, 18, pp. 13-30: 21-23, con ampia bibliografia a p. 21 nota 29.

81 *Ibidem*.

82 Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 80.

83 *Ibidem*.

84 Si veda a proposito la nota 28.

85 Fassanelli, "Considerata la mala qualità delli cingani erranti", cit. a nota 28, in part. pp. 141, 148-151.

86 Lo stesso Belting, commentando la nota di Michiel, scrive: «è notevole che egli menzioni

in primo luogo il paesaggio, che anche a mio modo di vedere, come metafora dell'Arcadia, costituisce l'elemento principale» [Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 373 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 50)].

- 87 Stadlober, *Der Wald in der Malerei*, cit., pp. 261-264; Idem, *Die Landschaftsdarstellung Albrecht Altdorfer*, cit., p. 88 (entrambi i testi sono stati citati *supra* a nota 34).
- 88 La complessità culturale del periodo, oggi difficilmente ricostruibile nei dettagli, è senz'altro un ulteriore motivo da aggiungere alla nostra rapida casistica: l'esistenza di molteplici correnti di pensiero in un contesto estremamente vivace e curioso giustifica senz'altro la pluralità di fonti e riferimenti filosofici e letterari chiamati in causa dalla critica per motivare le varie interpretazioni.
- 89 Non a caso presa in considerazione da parte della critica precedente: si veda in particolare, per una sintesi della questione, Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., pp. 40-41. Cfr. anche Settis, *La Tempesta interpretata*, cit., p. 94; Lettieri, *Landscape and Lyricism*, cit. (a nota 17), p. 63. Per quanto riguarda l'opera, si può fare riferimento a F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Milano, 1998, utilissima edizione in due tomi, il primo con la riproduzione anastatica dell'aldina del 1499, il secondo con versione in italiano moderno e fondamentali apparati critici. Per un sintetico inquadramento del contesto culturale in cui l'opera è nata, tra suggestioni medievali e gusto antiquario rinascimentale ma privo di senso storico, e una rapida ma precisa analisi linguistica, si veda C. Segre, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in Idem, *Lingua, stile, società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, 1963, pp. 383-414, ora in Idem, *Opera critica*, cit., pp. 785-823: 792-794.
- 90 M. Ariani-M. Gabriele, *Introduzione*, in Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., p. LXIV; sul dibattito relativo all'autore si vedano le pp. LXIII-XC.
- 91 C. Caversazzi, *Una dama bergamasca di quattrocent'anni fa riconosciuta in un ritratto del Lotto*, in «Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo», 7, 1917, pp. 23-25. Per un inquadramento generale sull'opera e sulla sua storia critica, con ampia bibliografia, si veda l'ottima *scheda n. 36* di E. Dezuanni in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 210-211.
- 92 Rebus di questo tipo sono rintracciabili nella poesia italiana tardomedievale: si veda ad esempio, nel repertorio arsnovistico, la caccia *Da-ppoi che 'l sole i dolzi raz[z]i asconde* (riprodotta ad esempio in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Trecento, Torino, 1999, pp. 375-376) che si conclude con i versi «Tornando vidi, e sempre al cor mi sta,/ C.i. c.i. con l.i.et a». L'ultimo verso, enigmistico, è «passibile di triplice lettura: o come settenario tronco, con "spelling sillabico" del nome della donna amata, *Cicilia* (*Ci ci con li et a, Cicilieta se si funzionalizza anche l'et*); o come endecasillabo tronco, in due diverse soluzioni: 1) con "spelling" di ogni singola lettera (*C* [da leggersi *ci*] *i c i* con *elle i et a*); 2) con interpretazione numerica della crittografia (in cifre romane), *Centun centun con cinquantun e a*, che è effettivamente la lezione di uno dei due codici che tramandano il testo. Il nome risultante è sempre lo stesso» (ivi, commento a p. 376).
- 93 Come notato anche in Settis, *La Tempesta interpretata*, cit., pp. 96-97.
- 94 Osservazioni simili anche in Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., p. 9: «era da tempo avvertibile una certa insofferenza per l'abnorme stratificazione ermeneutica che si era andata depositando, diciamo così, sulla superficie del dipinto, rischiando quasi di offuscarne la lettura».
- 95 Si veda a proposito C. Segre, *Tema/motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, 14, Torino, 1981, pp. 3-23,

- ora in Idem, *Opera critica*, cit., pp. 133-166: 137-138.
- 96 L'incontro tra D'Annunzio e Giorgione, e la *Tempesta*, si consuma ne *Il Fuoco*: Settis, *La Tempesta interpretata*, cit., pp. 47-49; Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., p. 118.
- 97 Segre, *Fra strutturalismo e semiologia*, cit. a nota 64, p. 68. Si veda anche Idem, *Finzione*, in *Enciclopedia Einaudi*, 6, Torino, 1979, pp. 208-222, ora in Idem, *Opera critica*, cit., pp. 108-132, in part. p. 127.
- 98 *Ibidem*.
- 99 C. Segre, *Segni, sistemi e modelli culturali nell'interpretazione del testo letterario*, in *Trattato di estetica*, 2, *Teoria*, a cura di M. Dufrenne e D. Formaggio, Milano, 1981, pp. 157-179, ora in Idem, *Opera critica*, cit., pp. 78-107: 90.
- 100 G.L. Beccaria, *Introduzione*, in Segre, *Opera critica*, cit., pp. IX-LXIV: XIII-XIV, XXV-XXVI, LII.
- 101 Segre, *Segni, sistemi e modelli culturali*, cit., p. 91.
- 102 *Ibidem*, p. 90.
- 103 Segre, *Finzione*, cit., p. 126.
- 104 *Ibidem*, p. 127.
- 105 Si veda T. Husband, *scheda n. 32*, in *The Wild Man*, cit. (a nota 49), p. 129. Il testo è riprodotto ivi alle pp. 201-202. Cfr. anche Silver, *Forest Primeval*, cit., pp. 11-12; Stadlober, *Der Wald in der Malerei*, cit., pp. 134-138.
- 106 Non a caso, in altre rappresentazioni, la sua dimora è proprio il tronco di un albero: si veda ad esempio il disegno a f. 3v del ms. fr. 2366 della Bibliothèque Nationale di Parigi, riprodotto in *The Wild Man*, cit., p. XII fig. 1.
- 107 *The Wild Man*, cit., p. 201: «Je viz cellon que ma aprins nature/ Sans soucy nul tousjours joyeusemant/ De fors chasteaulx de grant palays nay cure/ En (ce) croux ci fois moy ébergement/ Quant a viandes soueves nullement/ Ne en fort breuvages nen prand point desplesances/ De froiz frutage me repes seullement/ Et ainsy ai, Dieu mercy, souffisance// Je boy de leau clere necte et pure/ Quant jay grant souef et non pas autremant/ De jours m'esbas et puis la nuie obscure/ Prans mon repas bien convenablement/ Aussy nay doubte que resonnablemant/ Mal me soit faict car je ne fois nuisance/ à nul qui vive dessoubz le fermamant/ Et pour ce ay, Dieu merci, souffisance».
- 108 *Ibidem*, p. 202: «Je nay besoing de porter frant vesteure/ Moy poil couvre assex suffisamment/ Pour ce ne craint ne trop chault ne froidure/ Ne a dormir sur cousté mollement/ Pas ne convouette car jamais autremant/ Je nay apprins de toute monne enfance/ Que sur l'erbette moy coucher simplement/ Et ainsy ay, Dieu mercy, souffisance».
- 109 *Ibidem*: «Quant le temps a ploye à leidure/ Bien fort soubsmis et qu'il vante formant/ Je panse adonc qu'il na povoir qu'il dure/ En ce point là lors guieres longuemant/ Et par aincy voir souverainement/ Je prans confort et vis en espérance/ Que le soleil luira après briemant/ Et pour ce ay, Dieu mercy, souffisance».
- 110 *Ibidem*: «Prince que vault vivre orguilleusement/ Et rapiner pour mener grant bobance/ Quand nul n'emporte à son trespasement/ Qu'un seul linceul pour toute souffisance».
- 111 T. Husband, *scheda n. 32*, in *The Wild Man*, cit., p. 131.
- 112 *Ibidem*.
- 113 Per quanto riguarda il tema dell'*homo silvestris*, una nutrita serie di oggetti d'uso che lo raffigurano (non solo arazzi, ma anche cofanetti, *mirror cases*, piatti, monete, brocche,

candelabri e altri manufatti) è censita nel ricco repertorio di Husband. Vale la pena ricordare l'ipotesi secondo la quale gli strani esseri soprannaturali che popolano opere veneziane come il *Sogno* di Marcantonio Raimondi (B.L. Brown, *scheda n. 114*, in *Il Rinascimento a Venezia*, cit., pp. 440-441), derivino, più che da una visione diretta dei dipinti di Bosch, proprio dalle forme bizzarre di alcuni calamai e lampade a olio: si veda a proposito A. Nova, *Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini*, in *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, ed. by L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998 (Issues & debates, 5), pp. 41-62: 44 e 45 fig. 2.

- 114 Si pensi ad esempio ai vasti cicli di carattere profano che decoravano, sotto forma di arazzi o pitture murali, le dimore gentilizie.
- 115 Tra le testimonianze scritte superstiti, ricordiamo a titolo esemplificativo gli inventari di arazzi pubblicati da Schlosser in appendice al suo ancora imprescindibile saggio sull'arte di corte [J. von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 16, 1895, pp. 144-230 (ediz. it. *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, trad. di G.L. Mellini, Milano, 1965)], e la straordinaria descrizione di un perduto arazzo del 1193 già nella Chiesa di Sant'Antonino a Piacenza (A. Dietl, *Das Lob des Diplomaten. Ein Geschenk Heinrichs VI*, in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag*, hrsg. von H.-R. Meier, C. Jäggi, P. Büttner, Berlin, 1995, pp. 155-182).
- 116 *The Wild Man*, cit., pp. 202-204.
- 117 Silver, *Forest Primeval*, cit., p. 12.
- 118 Si veda a proposito T. Husband, *scheda n. 33*, in *The Wild Man*, cit., pp. 132-133.
- 119 *The Wild Man*, cit., pp. 11 fig. 11, 15. Si notino il profilo della sorgente in primo piano, e la lirica apertura paesaggistica.
- 120 Nella già citata (a nota 49) *scheda n. 6* di E. Brugerolles in *Le dessin en France au XVIe siècle*, cit., pp. 16-19, questa incisione è messa a confronto proprio con la miniatura di Bourdichon.
- 121 Un uomo selvatico in una posa praticamente identica a quella del protagonista della miniatura di Bourdichon è sul verso di un tallero coniato nel 1554 durante il regno di Enrico IX il Giovane (1514-1568). La datazione della moneta, purtroppo, è tarda, e può servire solo come generica attestazione della preesistenza di questa particolare iconografia, del resto già riscontrabile nelle citate incisioni di Schäußelein, che dovevano essere all'epoca assai celebri, e attraverso le quali è possibile risalire alla fonte düreriana. La moneta è riprodotta in T. Husband, *scheda n. 44*, in *The Wild Man*, cit., pp. 161-162, in part. p. 162 fig. 106 (44b). Occorre comunque evidenziare, e non si tratta certo di un dettaglio di poco conto, che nelle incisioni tedesche qui esaminate manca del tutto l'esplicita contrapposizione tra soggetto principale e sfondo così bene evidente in Giorgione, Altdorfer e nella miniatura di Bourdichon. In particolare, nelle immagini qui riprodotte alle figg. 6 e 7, l'atmosfera idilliaca pervade lo stesso paesaggio, popolato da una flora rigogliosa e da placidi animali; nel disegno di fig. 5, invece, sono assenti – e la cosa è alquanto strana – proprio gli elementi didascalici che più ci hanno colpito nella miniatura: la sorgente, l'indugio sui castelli lontani.
- 122 Si veda a proposito C. Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia ed alcune opere dell'atelier di Bourdichon*, in «Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain», 16, 1983, pp. 120-127.
- 123 Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 326 (Congedo, *A la Sampogna*, 5).

- 124 *Ibidem*, pp. 243-257. Si veda anche l'egloga VI (alle pp. 145-152), nella quale è evidente la «denuncia del difficile presente» e «la rievocazione di una mitica età dell'oro» (così commenta Vecce a p. 144).
- 125 Si vedano in particolare i vv. 85-92: «Mutata è la stagione e 'l tempo è duro,/ e già s'attuffa Arcturo in mezzo a l'onde;/ e 'l sol, ch'a noi s'asconde, ha i raggi spenti,/ e van per l'aria i venti mormorando,/ né so pur come o quando torne estate./ E le nubi spezzate fan gran suoni;/ tanti baleni e tuoni han l'aria involta,/ ch'io temo un'altra volta il mondo pera» (Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 250).
- 126 Così commenta Vecce a p. 249.
- 127 Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 235 (X, 46).
- 128 Così Vecce: «normalmente, il "nobile secolo" rinvia all'età dell'oro; ma è frequente, nell'ideologia umanistica, l'idea che l'età contemporanea (con il ritorno degli Antichi) corrisponda al ritorno dell'età dell'oro» (Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 235).
- 129 Vecce in Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 208.
- 130 Ci riferiamo ancora una volta, per esemplare chiarezza, al commento di Vecce: «Il nome Selvaggio ("abitante delle selve"[...]) nella tradizione bucolica richiama il *Silvius* petrarchesco» (p. 65). L'aspetto "silvestre" del giovane della *Tempesta*, che, quasi come la *Laura* del Kunshistorisches Museum di Vienna, sembra "identificato" dagli alberi che ne incorniciano il busto, è stato ben rilevato da Carlo Falciani. Lo studioso lo identifica proprio con un Silvio, in questo caso con il secondo figlio di Enea (Falciani, *La Tempesta di Giorgione*, cit., pp. 108-111).
- 131 Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 235 (X, 46).
- 132 Sulla presenza degli stemmi veneziano e carrarese, e sull'identificazione della città con Padova, si veda ora *Giorgione a Padova*, catalogo della mostra (Padova, 2010-2011), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, U. Saragni, Milano, 2010, in particolare il saggio di A. Verdi, *Padova nella Tempesta?*, ivi alle pp. 87-98.
- 133 Si vedano a proposito i vv. 148-150 della IX egloga: «Ma quel facondo Apollo, il qual v'aspira,/ abbia sol la vittoria; e tu, bifolco,/ prendi i tuo' vasi, e tu, caprar, la lira» (Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 218). In questo componimento, i riferimenti di Sannazaro sono la III egloga di Virgilio e il V idillio di Teocrito (come rilevato nel commento di Vecce alle pp. 218-219).
- 134 «Il finale del *Libro pastorale* riprende il tema del confronto iniziale tra natura e arte, risolvendolo ora in favore della seconda (a condizione che l'arte sia più "naturale della stessa natura")» (Vecce in Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 237); «se all'inizio del *Libro pastorale* la natura era superiore all'arte, ora, accanto alla tomba di Massilia, l'arte può superare la natura imitandone le forme, la vita, il movimento. Come nel finale delle *Talisie* di Teocrito (esibito nell'ultima tessera testuale della prosa), i pastori si distendono sui lentischi, e contemplano i segni di una metamorfosi universale che va oltre la morte, esorcizzandone la presenza in un'atmosfera non più tragica ma elegiaca» (ivi, p. 242). Il riferimento, naturalmente, è alla X prosa.
- 135 Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 271 (XI, 35). All'episodio accennano Holberton, *Giorgione's Tempest*, cit. (a nota 28), p. 395; Belting, *Esilio in Arcadia*, cit., p. 377 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 56).
- 136 Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 270-272 (XI, 35-38): «[35] E subito ordinò i premii a coloro che lottare volessono, offrendo di dare al vincitore un bel vaso di legno di acero, ove per mano del padoano Mantegna, artefice sovra tutti gli altri accorto et ingegnossissimo, eran

dipinte molte cose; ma tra l'altre una ninfa ignuda, con tutti i membri bellissimi, dai piedi in fuori, che erano come quegli de le capre. [36] La quale, sovra un gonfiato otre sedendo, lattava un picciolo satirello, e con tanta tenerezza il mirava che pareva che di amore e di carità tutta si struggesse; e l' fanciullo ne l'una mammella poppava, ne l'altra tenea distesa la tenera mano, e con l'occhio la si guardava, quasi temendo che tolta non gli fusse. [37] Poco discosto da costoro si vedean duo fanciulli pur nudi, i quali avendosi posti duo volti orribili di mascare, cacciavano per le bocche di quelli le picciole mani, per porre spavento a duo altri che davanti gli stavano; de' quali l'uno fuggendo si volgea indietro e per paura gridava, l'altro caduto già in terra piangeva, e non possendosi altrimenti aiutare, stendeva la mano per graffiarlo. [38] Ma di fuori del vaso correva ad torno una vite carica di mature uve; e ne l'un de' capi di quella un serpe si avvolgeva con la coda, e con la bocca aperta venendo a trovare il labro del vaso formava un bellissimo e strano manico da tenerlo».

- 137 P. Lüdemann, *Der Dichter am Grab des Malers, Randbemerkungen zu Nicoletto da Modenas Apelles und Giorgiones Tempesta*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 68, 2007, pp. 255-264.
- 138 *Ibidem*, p. 260. Il celebre passo della *Naturalis Historia* (XXXV, xxxvi, 96: «pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra fulguraque; Bronten, Astrapen et Ceraunobolien appellant») sembra tuttavia riferirsi, più che a una abilità mimetica, a delle personificazioni. È interessante anche l'inciso di Belting secondo il quale al fulmine potrebbe essere legata la «presenza di Giove che un tempo aveva scacciato gli esseri umani dall'età dell'oro di Saturno, come si legge nelle *Georgiche* di Virgilio»; tuttavia, secondo lo studioso, «è altrettanto possibile che Giorgione qui abbia accettato una sfida della pittura antica; infatti Plinio, esaltando il genio pittorico del greco Apelle, vissuto assai prima di lui, riferisce che egli avrebbe dipinto anche "ciò che non si può dipingere, e cioè i tuoni, i bagliori luminosi e i fulmini"»: Belting *Esilio in Arcadia*, cit., p. 375 (Idem, *Exil in Arkadien*, cit., p. 53). Se di sfida si tratta, quindi, bisognerebbe ipotizzare che all'epoca di Giorgione si fosse tentati di superare l'allegoria con una più consapevole ed esasperata *mimesis*. Tuttavia, Pino e altri trattatisti del Cinquecento, tra cui Giglio e Lomazzo, interpretano il brano pliniano proprio come una prova dell'abilità mimetica di Apelle: si veda a tal proposito P. Dubus, *Paysage et tempête dans la littérature artistique du Cinquecento*, in *Di là dal fiume e tra gli alberi*, cit. (a nota 3), pp. 89-98. Interessanti osservazioni sono in G. Didi-Hubermann, *La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle*, in «Critique», 42, 1986, 469-470, pp. 606-629, rist. in Idem, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, 2007, pp. 67-95 (nella trad. it., *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano, 2008, il saggio è alle pp. 35-57).
- 139 P. Pino, *Dialogo di pittura, 1548*, traduction, présentation et notes par P. Dubus, Paris, 2011, p. 96.
- 140 Rapporti tra l'atmosfera del dipinto e quella del tumultuoso periodo storico (con particolari riferimenti alla sconfitta di Agnadello del 1509 o all'oppressione veneziana su Padova) sono già stati evidenziati da più di un autore (si veda ora, per una sintesi della questione, Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., pp. 102-109. Lo stesso autore contestualizza la *Tempesta* tra catastrofi naturali ed eventi bellici: si vedano in part. le pp. 119-134).
- 141 Da questo punto di vista, acquisterebbe maggiore interesse la recente tesi di Rudolf Schier, che vede nella donna con il bambino la visualizzazione dell'episodio virgiliano (*Bucoliche*, IV egloga) della nascita del *parvus puer* con il quale si aprirebbe l'età dell'oro: R. Schier, *Giorgione's Tempesta: a Virgilian Pastoral*, in «Renaissance Studies», 22, 2008, pp. 476-506 (anche questo saggio è discusso in Paoli, *La Tempesta svelata*, cit., pp. 21-22). Nell'egloga, tra l'altro, si fa con chiarezza riferimento all'Arcadia.



Fig. 1: GIORGIONE, *La Tempesta*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 2: A. ALTDORFER, *La Famiglia del Satiro*. Berlino, Gemäldgalerie



Fig. 3: J. BOURDICHON (attr.), *I Quattro Stati della Società, L'Uomo Selvaggio, o lo Stato di Natura*. Parigi, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, mn.mas 90



Fig. 4: A. ALTDORFER, *Paesaggio con ponte*. Londra, National Gallery



Fig. 5: *I Quattro Stati della Società, L'Uomo Selvaggio, o lo Stato di Natura*.
Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2374, f. 3v



Fig. 6: H. SCHÄUFELEIN, *Famiglia di Selvaggi*. Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



Fig. 7: MONOGRAMMISTA B X G, *Famiglia di Selvaggi*. Vienna, Albertina