



CACCIATORE
DI QUADRI

GIO
RGI¹⁵¹⁰₂₀₁₀
ONE

 REGIONE DEL VENETO

arteven
lo spettacolo nelle città

con il patrocinio di



si ringrazia

Città di Venezia
Assessorato Politiche Educative
Itinerari Educativi

GIO
RGI¹⁵¹⁰₂₀₁₀
ONE
CACCIATORE
DI QUADRI



REGIONE DEL VENETO

arteven
lo spettacolo nelle città

Nel 2010 la Regione del Veneto ha celebrato il Cinquecentenario dalla morte di Giorgione da Castelfranco, protagonista non solo del Rinascimento veneto, ma maestro indiscusso della pittura universale.

La grande mostra che la città di Castelfranco gli ha dedicato e che la Regione del Veneto ha sostenuto, si è conclusa da pochi mesi con uno straordinario successo di pubblico: 140.000 visitatori, l'attenzione delle più importanti testate internazionali, a testimonianza dell'alto profilo culturale del percorso espositivo proposto al Museo "Casa di Giorgione". Ma ancor più dimostrazione dell'interesse e del fascino che a distanza di cinque secoli la pittura giorgionesca esercita nei visitatori, legati all'indubbio valore della sua opera, all'influenza che esercitò nella pittura dei secoli a venire e alla nebbia che a tutt'oggi avvolge la sua biografia.

Con soddisfazione ora la Regione del Veneto accompagna e sostiene una nuova proposta legata al Giorgione, ovvero il progetto che Arteven offre alle scuole superiori del territorio, cogliendo nelle celebrazioni istituzionali lo stimolo per creare una relazione diretta con gli studenti: che porterà i ragazzi non solo a conoscere la vicenda umana e intellettuale del Giorgione – per quel poco che ci è dato sapere – ma anche ad approfondire la civiltà del Quattrocento, il Rinascimento, la relazione profonda che lo lega a maestri come Leonardo e Tiziano. La lezione spettacolo sul Giorgione nasce ancora una volta con la funzione di integrarsi con il lavoro degli insegnanti, di costituire funzione di "attivatore", punto di partenza e spunto per analisi sul mondo, per uno sguardo sul presente, per approfondire anche attraverso il linguaggio del teatro alcuni dei temi nei programmi scolastici.

Tutte le Province del Veneto patrocinano l'iniziativa anche quest'anno, riconoscendo il valore educativo del teatro inserito nel mondo della scuola.

L'augurio agli studenti è che la lezione spettacolo sia da stimolo per una visita al Museo Casa Giorgione di Castelfranco o alle Gallerie dell'Accademia a Venezia: prime tappe fondamentali per un appassionante viaggio alla scoperta del più enigmatico e misterioso artista del Rinascimento.

MARINO ZORZATO

Vice Presidente e Assessore al Territorio, alla Cultura, agli Affari Generali della Regione del Veneto

La lezione spettacolo è oramai un progetto consolidato che gli studenti degli Istituti Superiori del Veneto aspettano come un appuntamento gradito: quest'anno sono state le celebrazioni per il Cinquecentenario dalla morte del Giorgione il punto di partenza per la proposta alle scuole della regione.

L'ultima edizione della lezione spettacolo *Galileo Galilei Le montagne della luna e altri miracoli* – realizzata nell'ambito della celebrazione dell'Anno Internazionale dell'Astronomia proclamato dall'UNESCO con il patrocinio di tutte le sette Province del Veneto, della Fondazione Scuola di San Giorgio e Codice idee per la cultura e con la collaborazione dell'Università degli Studi di Padova – ha visto la partecipazione di 80 istituti superiori e l'adesione di oltre 6.000 studenti. La fortunata formula della lezione spettacolo, sempre più apprezzata dal corpo insegnante e dai ragazzi stessi, dalla sua ideazione ad oggi ha coinvolto oltre 21.500 studenti della scuola superiore con oltre 285 appuntamenti in oltre duecento Istituti scolastici.

Sono cifre che restituiscono il valore culturale di un progetto, di uno strumento, quello del teatro, che si mette a servizio della formazione scolastica. Andrea Pennacchi ci è compagno di viaggio da molto tempo, e anche quest'anno affidiamo a lui la sfida di affascinare i ragazzi con una vicenda umana e intellettuale che viene da lontano, che si innesta nel fiorire e nello splendore della cultura del Rinascimento. Non dubito che sarà anche stavolta un percorso ricco di stimoli per i ragazzi e occasione per gli insegnanti per proporre nuovi approfondimenti.

ANSELMO BOLDRIN
Presidente di Arteven - Circuito Teatrale Regionale

LUCI E OMBRE SU GIORGIONE

Ho sempre pensato che se mi avessero chiesto di scrivere un libro su Giorgione forse lo avrei intitolato *Giorgione?*, con il punto interrogativo, per via della consapevolezza della cortina di fumi e incertezze che avvolge la storia del maestro. Si pensi che di lui non resta una sola firma, che entro il 1510, anno della sua morte, le opere documentate sono appena quattro (di cui una sola giunta fino a noi, e in condizioni disperate, la *Nuda* del Fondaco), con cinque misere carte d'archivio.

“Di umilissima stirpe”, *Zorzi* non sembra avere neppure un cognome, o se ce l'aveva non si diceva: per designarlo bastava il toponimo, *da Chastelfranco*.

Quasi al limite tra l'esistere e il non esistere, verrebbe da dire.

Eppure cambiò le sorti della pittura veneta, e non solo, del Cinquecento.

Raccolse su di sé l'eredità altissima di protagonisti dell'umanesimo pittorico lagunare come Giovanni Bellini, Cima da Conegliano, Carpaccio, coniugandola con l'incontro – misterioso ma indubitabile – con il primo responsabile della *maniera moderna*, come la definiva Vasari: ossia Leonardo, sulla scia del quale lo stesso Vasari poneva il pittore di Chastelfranco per spiegare il rivolgimento che si ebbe nell'arte italiana della prima metà del secolo. Il risultato fu sorprendente, del tutto atipico. Lo scultore Arturo Martini nel 1944 di lui disse: “È pericoloso Giorgione, non è a posto. È il miracolo tra i toscani e i veneti”. La sua parabola personale fu brevissima, si possono immaginare al massimo tre lustri di attività: ma accanto a lui si formarono i geni di Tiziano e Sebastiano del Piombo, che irradiarono – il primo addirittura fino agli anni Settanta del secolo – i riflessi di quella derivazione. Appare non poco significativo che in una delle sue ultime opere, la *Nuda con pastore* a Vienna, Tiziano impostò la composizione partendo dal ricordo di una perduta ideazione giorgionesca, una *Nuda di schiena* nota attraverso un'incisione del suo amico e seguace Giulio Campagnola. Era come se, nell'imminenza della morte, il cadonino avesse voluto reimmergersi nei propri stessi inizi, ricapitolandoli all'insegna delle arditizie del suo antico maestro, *Zorzi da Chastelfranco*.

Come si può immaginare, su di lui è stato scritto di tutto e di più. Ricostruirne sistematicamente la bibliografia è quasi impossibile, e forse in qualche misura anche inutile. Dai primi commentatori cinquecenteschi ai giorni nostri in migliaia di libri, saggi e schede se ne è inseguito il mistero: tutti con l'obiettivo di portare un po' di luce, o almeno qualche riflesso, su una vicenda risucchiata in un buio quasi impenetrabile. Una sfida affascinante e perenne.

Va riconosciuto che i risultati prodotti da generazioni di storici dell'arte hanno permesso di rimettere insieme frammenti di informazioni che, da un certo punto di vista, consentono di tentare un'operazione ricostruttiva della sua

esperienza e del suo catalogo. Come i filologi classici e gli archeologi migliori da un verso frammentario o da un reperto riescono a rintracciare un mondo, cogliendone il senso attraverso l'acribia e la finezza argomentativa, così nel 2009, paradossalmente, su Giorgione sappiamo molto di più di quanto alla metà del Cinquecento non sapesse Vasari. È indubbio. È altrettanto indubbio, tuttavia, che oggi come oggi si assiste alla sovraesposizione di una critica che, quasi nascondendosi dietro le opere, tende a parlare per lo più di se stessa. Specie in casi come quello analizzato, il buon metodo scientifico, che impone la continua e inesausta verifica di quanto scritto in precedenza, produce pagine e pagine di riepiloghi spesso senza alcun elemento di novità e l'impressione è quella di un procedere che sterilmente si attorciglia su di sé. Anche questo è un modo di reagire all'enigmaticità del relitto della sfinge giorgionesca, allungando il brodo, per così dire, e rifugiandosi nei campi più praticabili della storia esterna e successiva dei dipinti. Per non parlare dei casi in cui s'è tentato di colmare la voragine delle notizie mancanti con ricostruzioni congetturali del tutto infondate, se non addirittura false. Dal Seicento a oggi non sono mancati infatti coloro che hanno scritto su Giorgione storie fantasiose e inaccettabili. E non solo appassionati, stregati dall'alone mitico che aleggia intorno alla sua figura, ma pure insigni specialisti hanno ceduto alla tentazione di dire molto più di quanto, sulla base delle informazioni a nostra disposizione, sarebbe lecito affermare. (...) Il caso della *Tempesta* è bene esemplificativo di ciò.

Sotto una pianta di quercia, tra le frasche, una nuda allatta un bambino sull'erba. È coperta sulle spalle da un lembo del panno bianco su cui siede. Un velo trasparente sul capo non ne trattiene i capelli – di un biondo scuro, discriminati al centro e sciolti – che ricadono incorniciandone il volto dai tratti regolari. Ci fissa intensamente, quasi chiedesse ragione della nostra indiscreta presenza. Il bambino avrà sì e no un anno e succhia dal seno (e ci si chiede: sarà il destro o il sinistro?). Stanno su un tratto di terreno che da erboso diviene friabile (dove si sono sviluppati due arbusti, uno morto e l'altro vivo, che in parte ne copre le nudità) e poi scosceso, fino a bagnarsi nell'acqua di un rigagnolo. Dall'altra parte della riva, a pochi metri da lei, un giovane la osserva. È un uomo dai vaporosi capelli castani, dal naso forte e dal mento pronunciato. Indossa una corta giubba rossa – uno *zipon*, al solito di cuoio – sopra una camicia bianca, con braghe variopinte in tessuto *stratagliato* fino a mezza coscia (se ne erano viste di analoghe nella *Prova di Mosè* e nel cosiddetto *Idillio* di Padova). Al contrario della donna, è vestito elegantemente e nella posa – portando il braccio sinistro dietro le spalle e sorreggendo il bastone come il santo guerriero nella pala di Chastelfranco – manifesta un atteggiamento di matrice militare. Sono ai margini di una città, presso alcune rovine: un muretto sbrecciato con due colonne spezzate, dietro il quale vi è una parete interrotta decorata con due archetti che s'impostano su una lesena con un capitello. Sono brandelli architettonici attorno a cui s'è sviluppata una vegetazione spontanea, con frasche, arbusti e altre querce. Più al centro, un fiume ben

più ampio del rigagnolo scorre tra le sponde di un insediamento urbano che sembrerebbe svilupparsi solo a destra. Un ponte costituito da travi lignee collega le due rive. Si riconoscono vari edifici. Il primo s'intravede a malapena dietro la quercia, alto e con due finestrelle. Il secondo è la porta fortificata cui s'accede dal ponte: è più bassa degli altri ma ha una merlatura sotto la quale si riconosce nitidamente lo stemma dei da Carrara che, prima dell'annessione della città a Venezia nel 1405, nel XIV secolo dominarono Padova e ampie porzioni del territorio veneto (nel 1380 – 88 anche Castelfranco). Accanto vi è una sorta di torretta, cui s'accede da una porta lignea semiaperta; riconosciamo dei rampicanti che salgono dalla riva, alcune finestrelle, un ballatoio e un tetto semidistrutto, sopra il quale s'è posato quello che potrebbe forse essere un airone. Da qui il nucleo di case è interrotto dalla vegetazione, ma subito dopo prosegue, con tre torri, due binate e un'altra più bassa con una scalinata che porta al fiume e un'insegna entro la quale si riconosce la sagoma di un animale delineato di profilo in rosso. Più in lontananza appaiono due edifici residenziali, con camini e varie alte finestre; dietro, svettano una torre e una costruzione cubica caratterizzata da una grande cupola, forse una chiesa. Il cielo è plumbeo, densamente annuvolato, saturo di umidità. D'improvviso, il bagliore di un lampo dichiara la tempesta imminente.

El paesetto in tela cum la tempesta, cum la cingana et soldato, fo de mano de Zorzi da Castelfranco. Così, a modo suo, Michiel sintetizzò la scena isolandone gli elementi fondamentali: un paesaggio, una zingara e un soldato, sotto un cielo tempestoso. L'aveva guardata bene, riconoscendo per esempio un elemento (l'atteggiamento militare dell'uomo) che poteva sfuggire: non a caso in un inventario del 1569 si segnala sì una *cingana*, ma con un *pastor* e in altri semplicemente delle *figure*. Come si ricorderà, Gabriele Vendramin nel suo testamento aveva espressamente chiesto che le opere del suo camerino *non si possino vender, né impegnar, né etiam prestar, né tute né parte soto alguna forma che dir et imaginar si possi*. In realtà, dopo varie vicissitudini e tentativi mal riusciti, nel XVII secolo il quadro passò a Cristoforo Orsetti, a fine Settecento a Girolamo Manfrin, nel 1875 al principe Giuseppe Giovannelli e nel 1932 fu acquisito dallo Stato per le Gallerie dell'Accademia. (...) Sulla *Tempesta* si è scritto di tutto e di più, quasi sempre con la convinzione di aver ritrovato la chiave di lettura perduta. L'enigmaticità della scena ha avuto l'effetto di sfidare le capacità ermeneutiche di tanti osservatori, scatenando in loro – per così dire – una sorta di sindrome da *detective*. Dalle soluzioni più infantili e romantiche si è passati a congetture intricatissime, filosofiche, alchemiche, psicanalitiche; non di rado si è tornati più volte sulle proprie posizioni, cambiandole in maniera anche radicale.

Quando stava nella Galleria Manfrin, l'opera suggerì una prospettiva autobiografica. Dopo una sua visita, in una lettera del 1817, Byron accenna di avervi visto un quadro raffigurante la moglie di Giorgione: era sicuramente

la *Tempesta*, che nella prima metà dell'Ottocento veniva presentata con il titolo di *La famiglia del Giorgione* e che come tale fu ricordata anche da Burckhardt nel 1855. Questo approccio non s'è esaurito nel secolo romantico per eccellenza. Ancora nel 1950, vi fu chi vide la madre di Zorzi che allatta il figlio illegittimo, alla presenza dello stesso pittore – poi cresciuto – in atto di rimembrare (Trevisan, 1950). Più spesso l'esegesi si è indirizzata verso un tema classico. Per Wickhoff (1895) sarebbe quello – desunto dalla *Tebaide* di Stazio – di *Adrasto e Ipsipile*; per Shrey (1915) quello ovidiano di *Deucalione e Pirra*; per Eisler (1935) il *Ritrovamento di Paride*, con Troia sullo sfondo. (...) In termini più ampi, una lettura alla luce del *De rerum natura* di Lucrezio apparve imprescindibile a Campbell (2003), mentre funzionerebbe meglio la *Quarta Egloga* di Virgilio secondo Schier (2008). (...) Non meno spesso tuttavia ci si è basati su spunti letterari di matrice medievale e umanistica. Se Parpagliolo (1932) individuò la rara storia germanica di Sigfrido conte palatino di Treviri e della moglie Genoveffa (qui col suo maggiordomo), alla base della composizione starebbe invece il *Polifilo* per Stefanini (1955), mentre per Meller (1964) saremmo innanzi all'illustrazione del sonetto XCI delle *Rime* di Petrarca. (...) Quasi non passa triennio che non appaia una nuova proposta: tentativi spesso eruditi e ingegnosi, che danno però l'impressione di elidersi l'un l'altro all'infinito. Perché? Bisognerà pur fare una riflessione anche su questo punto. Per quanto specifica, è evidente che la soluzione figurativa adottata da Zorzi riuscì in qualche modo a impostarsi su una rete di richiami semantici estremamente flessibile, in altri termini quasi isolando nuclei archetipici in qualche misura adattabili a questo o a quel 'soggetto', per lo meno sul piano della trasposizione visiva di un 'contenuto' letterario.

D'altro canto è proprio l'atipicità iconografica a scatenare l'inarrestabile acribia esegetica di specialisti e appassionati che riuscirono a produrre un fuoco d'artificio di idee tanto vulcanico che avrebbe lasciato Zorzi di sale.

Si è infatti in presenza di un vero e proprio 'accanimento ermeneutico', che ha partorito analisi effettuate con lente da entomologo per ogni più piccolo dettaglio.

Tanto per portare un esempio, nell'animale raffigurato nell'insegna vi fu chi vide una chimera, chi un drago, chi un leone marciano – magari con la coda sollevata (*in andante*) con cui si designava lo stato di guerra – , chi un bue carrarese: eppure un preciso riconoscimento è impossibile sulla base di *ciò che si vede*, e si ha l'impressione che ogni analisi si pieghi nella direzione che confermerebbe la lettura complessivamente adottata. Sembra davvero il caso di fare un passo indietro.

Per tentare di semplificare le cose (che è sempre bene), proviamo a immaginare come forse avrebbe guardato il quadro un ospite del Vendramin, qualora fosse capitato nel suo studio verso il 1530. Verosimilmente sarebbe stato colpito

in primo luogo dall'atmosfera che esso trasmetteva. Non era infatti frequente all'epoca imbattersi in scene ambientate nel momento in cui sta per scatenarsi un temporale, annunciato da un lampo che squarcia le nubi.

Sarebbe stato colpito da quella luce molto particolare, un po' tra notte e giorno, che si diffonde d' estate quando mancano pochi minuti alla tempesta. Avrebbe poi riconosciuto un'ambientazione ai margini di una città: una città vera tipica della terraferma veneziana – Padova, Treviso, Castelfranco, Montagnana, per esempio –, che solo avvicinandosi meglio avrebbe potuto più o meno identificare. Se non ne fosse stato in grado, individuando l'emblema carrarese difficilmente si sarebbe orientato su un'area territoriale che non fosse quella patavina; così come, se ci fosse stata una scala, avrebbe pensato alla Verona scaligera. Osservando le figure in primo piano, avrebbe visto che l'uomo, pur in abiti civili, assumeva una posa di tipo militare, come se sorvegliasse la donna allattante. Quest'ultima però, completamente nuda, senza i vestiti smessi da qualche parte, ricoperta solo sulle spalle dallo stesso lenzuolo su cui siede, si qualificava come fuori delle categorie sociali, che all'epoca erano contraddistinte in prima istanza dall' abbigliamento: talmente povera che l'unica in cui poteva rientrare era quella degli zingari (anche perché, allora come oggi, spesso le zingare si presentavano con un bambino in braccio). Avrebbe dunque considerato la differenza sociale rispetto all'uomo, il quale – pur senza essere raffinatissimo, comunque di media eleganza – non poteva certo essere un suo pari. Gli sarebbe forse venuto in mente che poteva trattarsi di un episodio mitico descritto, come capitava spesso, in forme contemporanee, e si può pensare che allora si sarebbe voltato verso Gabriele chiedendogli chi erano dunque i personaggi. E a questo punto ci sono due possibilità. Se il Vendramin, come molti hanno ritenuto, era stato *committente* dell'opera, gliela avrebbe spiegato, suscitando l'ammirazione per *quel tema* svolto da Zorzi *in quel modo*. Ma se il patrizio non ne fosse stato il committente, bensì solo un *possessore* (avendolo magari acquisito dopo il 1510 della morte dell' artista) – ed è l'ipotesi che chi scrive ritiene non meno probabile –, non è affatto scontato che lo sapesse davvero: potrebbe aver allargato le braccia, riferendo semplicemente di un *soldato* e di una *cingana*. Esattamente come riporta Michiel il quale, per quanto a volte disinteressato ai 'soggetti', quando era in grado di specificarli lo faceva senza esitazioni: si pensi alla *Nascita di Paride e all'Enea e Anchise* del Contarini.

In tal caso è immaginabile che Gabriele avrebbe richiamato il suo ospite ad apprezzare la bellezza della descrizione naturalistica, al lampo, portando magari il confronto con la maniera differente che i numerosi quadri fiamminghi della sua raccolta denotavano.

Più oltre, chi scrive non se la sente di andare, per quanto magari la tentazione ci sarebbe.

Su un punto però bisognerà concordare. Ossia che la specifica connotazione iconografica del dipinto andò presto smarrita, come confermano le sue prime ricezioni figurative, che – ad opera di Sebastiano del Piombo e di Palma il

Vecchio – lo trasformarono in uno sviluppo apparentemente generico di un 'canovaccio' impostato su *El paesetto [...] cum la cingana et soldato*. La *tempesta* era già passata, portandosi via la chiave che cerchiamo.

Forse.

O forse no.

PROF. ENRICO MARIA DAL POZZOLO

Docente di Storia dell'Arte Moderna

all'Università degli Studi di Verona

Un ringraziamento al Professor Enrico Maria Dal Pozzolo per la concessione del testo e all'editore 24 Ore Cultura per l'autorizzazione alla pubblicazione.

PROLOGO

Di recente si è conclusa, a Castelfranco, una mostra dedicata a Giorgione coronata da un grande – e forse un po' inaspettato – successo, prova incontrovertibile che il fascino esercitato dall'opera di un grande artista non ha mai data di scadenza. Il fatto è che noi, di Zorzi da Castelfranco, pittore e musicista, morto giovane di peste, conosciamo proprio poco, al di fuori delle sue opere.

Della vita di Giorgione, *Zorzon*, soprannome che deriverebbe “*dalle fattezze della persona et la grandezza dell'animo*”, quel poco che sappiamo ce lo dice per lo più Giorgio Vasari, che ne situa la nascita a Castelfranco Veneto, tra la fine del 1477 e l'inizio del 1478, e lo colloca già dalla sua prima formazione a Venezia, una delle capitali culturali dell'epoca: qui entra in contatto con circoli aristocratici, presso i quali conosce e condivide la passione per le cose d'amore e per la musica. «Dilettosi continovamente delle cose d'amore, et piacquegli il suono del liuto mirabilmente: anzi tanto, che egli suonava et cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche, et onoranze, et radunate di persone nobili».

Gli altri documenti che gli storici hanno a disposizione per ricostruire la vicenda umana del Giorgione sono davvero pochi e di natura assai diversa: il suo nome compare, forse autografo, su di un quadro del 1506, una *Laura*, e poi su qualche attestazione di pagamento da parte del Senato Veneziano.

Sappiamo che muore nel 1510 o nel 1511 di peste (o di peste d'amore, la temuta sifilide): lo sappiamo con certezza solo perché la marchesa Isabella d'Este, pestifera collezionista, tenta subito di accaparrarsi una delle sue opere rimaste invendute in bottega.

Artista colto e originale, Giorgione era osannato anche fuori da Venezia tra ricchi committenti e artisti. Le scarse testimonianze sulla sua vita e la mancanza di autografi rendono difficile anche l'attribuzione delle sue opere, che è a tutt'oggi in discussione. Soltanto una trentina di lavori gli vengono attribuiti con qualche certezza.

Giorgione resta comunque sfuggente, inafferrabile e misterioso. Un mito. Così, ne *Il fuoco* (1928), Gabriele D'Annunzio (più esattamente il suo alter ego Stelio Effrena) 'racconta' Giorgione, le cui forme confuse gli si avvicinano su una costa misteriosa, avvolto dal mistero di una nube di fuoco: «Egli appare piuttosto come un mito che come un uomo. Nessun destino di poeta è comparabile al suo, in terra. Tutto, o quasi di lui s'ignora, e taluno giunge a negare la sua esistenza. Il suo nome non è scritto in alcuna opera; e taluno non gli riconosce alcuna opera certa. Pure, tutta l'arte veneziana sembra

infiammata dalla sua rivelazione... ». In realtà, continua Stelio, Giorgione per l'arte rappresenta l'epifania del fuoco e dovrebbe essere chiamato «il portatore del fuoco», come Prometeo.

Ma cosa rende Giorgione tanto interessante?

Forse la luce, che nella pittura di Giorgione è entità alta, quasi intangibile, come se sulle Prealpi Venete si spalancasse il primo mattino del mondo, la luce dei primi giorni della creazione, ancora fresca e pura? La capacità di dipingere paesaggi familiari e inquietanti al tempo stesso, portando Bosch e le sue immagini oniriche nella pianura padana? Oppure la rivoluzionaria rappresentazione dei “moti dell'animo”, quella fisiognomica (lo studio di come i caratteri e i sentimenti si riflettono sui tratti fisici) a cui Leonardo ha dedicato la sua intera esistenza, e da cui nasce la psicologia moderna? Mai come in questo caso, il presente libretto non è tanto la trascrizione di un copione teatrale quanto piuttosto un *companion*, una sintesi delle informazioni che abbiamo raccolto per rispondere alla sfida lanciata da Giorgione: come trasmettere, con la magia delle parole, le suggestioni dell'arte figurativa a un pubblico? Come riportare le potenzialità teatrali dello studio dei “moti dell'animo”, e la musica e i ritmi adeguati a questo studio? O descrivere il lungo processo che porta alla creazione di un dipinto? Una corrente critica, quella che segue il principio secondo cui «tutte le arti tendono alla condizione della musica», trova forte la connessione tra i toni sfumati dei colori del Giorgione e quelli musicali, tendendo a «far rivivere con equivalenze verbali l'emozione visiva». Compito arduo. Un viaggio che lascia a bocca aperta per lo stupore, tra i particolari meravigliosi dei quadri di Giorgione, guidati da esperti che indicano ora un occhio, ora un lampo, un seno scoperto.

A cosa serve un quadro? Come si fa a dipingere un capolavoro? Chi decide poi che lo sia davvero, un capolavoro? Cos'è il genio?

Il tentativo di rispondere è da vedere e sentire.

Andrea Pennacchi

COS'È UN GENIO? CACCIATORI DI QUADRI

“Sono nato in un secolo raro, nel quale il mondo intero si è manifestato, è l'arte tipografica e molte altre cose, nascoste agli antichi, sono state scoperte e apprese”

Gerolamo Cardano, nato nel 1501

Autunno 1510. Il corpo del maestro Zorzi da Castelfranco (così si firma lui stesso nell'unico probabile autografo che lo riguarda), giace in una fossa comune nella città di Venezia falciata dalla peste e minacciata dalla guerra. L'artista è famoso e la notizia della sua morte è giunta oltre i confini dello stato Veneto, fino alle orecchie di Isabella d'Este, marchesa di Mantova, grande collezionista di oggetti preziosi. Nulla sfugge agli emissari della marchesa: antichità, dipinti, statue, libri, stoffe, strumenti musicali, vasi, pettini, vetri, animali, stranezze dal mondo. È una dei maggiori rappresentanti di quella nuova categoria, i collezionisti, che ha fatto la fortuna di Giorgione. Gli informatori le hanno detto anche che nello studio del defunto maestro giace una pittura raffigurante una “notte”, pregevole e assai particolare e la marchesa li sguinzaglia alla sua ricerca; la risposta non si fa attendere, ma non è buona: nello studio non c'è più traccia del dipinto richiesto e i possessori di altre due “notti” dipinte da Giorgione non hanno nessuna intenzione di venderle. «M'è stato affermato né l'una né l'altra non sono da vendere pretio nessuno, però che li anno fatti per volerli godere per loro». L'opera di Giorgione non si cede, a nessun prezzo, è stata creata come spazio privato di godimento, una finestra di contemplazione: un Giorgione non si cede, mai.

Già a poca distanza dalla morte, Giorgione comincia ad essere annoverato tra i primi “nuovi artisti” (oggi diremmo un *trend-setter*), in compagnia di Leonardo, Raffaello, Michelangelo, ovvero di quelli che per maestria hanno superato gli antichi, portando a compimento il Rinascimento (Tav. 1).

Baldassarre Castiglione, nel suo *Cortegiano* (1528), il best-seller dell'epoca, ritratto del perfetto uomo di corte, menziona *Georgio* da Castelfranco tra gli «eccellentissimi di stile perfettissimo della pittura», e la pittura nel bel mondo dell'epoca, era arte molto alla in voga.

Anche Giorgione diventa dunque di moda, libri parlano di lui, iniziano a fiorire leggende sulla sua opera, come quella secondo cui a Venezia avrebbe avuto modo di umiliare gli scultori dipingendo un quadro in cui una figura di San Giorgio, si poteva vedere grazie a un gioco di riflessi, *simultaneamente* in tutti i suoi lati.

Sarà tuttavia Giorgio Vasari (Tav. 2) a segnare l'entrata definitiva di Zorzi nel Pantheon dei pittori famosi, includendolo nelle sue *Vite de' più eccellenti architetti e, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*, (1550); un'impresa titanica quella del Vasari: la raccolta delle biografie di moltissimi artisti non viventi, allo scopo di delineare una storia generale dell'arte italiana, sulla quale svettava Giorgione, uno dei fondatori della *maniera moderna*.

TAV 1

IL RINASCIMENTO

Col termine Rinascimento si è soliti indicare un insieme di fenomeni che prendono avvio nel corso del secolo XIV, come lo sviluppo di nuove forme culturali e di una ricca produzione artistica, la ripresa delle attività economiche e una nuova attenzione alla vita terrena e mondana. Più specificatamente, per Rinascimento – nozione riferibile a tutta la civiltà italiana dei secoli XV e XVI – si intende un “rinascere” dell'uomo, del suo impegno sociale e culturale e della sua aspirazione a scegliere e organizzare il proprio destino, a prescindere da ogni possibile condizionamento da parte di realtà trascendenti. Secondo interpretazioni molto divulgate, la civiltà del secolo XV si libererebbe finalmente dai pregiudizi e dalle “tenebre” del Medioevo, scoprendo in primo luogo il valore dell'individuo e sviluppando una serie di capacità tecniche e culturali che si ricollegano alla splendida civiltà classica antica. Tuttavia i confini storici del Rinascimento non sono facilmente definibili: alcuni studiosi lo fanno iniziare già nel secolo XIV con Petrarca e Boccaccio, altri lo riferiscono soprattutto alla fase di massimo sviluppo culturale che si verifica durante l'età delle guerre d'Italia.

Si sono poi fatte molte confusioni e sovrapposizioni tra il concetto di Rinascimento e quello di Umanesimo; in realtà gli uomini che allora più esplicitamente avvertirono il senso di una “rinascita” furono proprio gli studiosi dei classici antichi che, almeno a cominciare da Petrarca, cercarono appunto di far rinascere i testi scomparsi o fraintesi, liberandoli da tutte le deformazioni che avevano subito nei secoli precedenti. Prima di ogni altra cosa, ci fu un recupero del mondo classico, una sconfinata ammirazione per la cultura antica, un desiderio di far rivivere nel presente la virtù di Greci e Romani.

TAV 2

GIORGIO VASARI

Giorgio Vasari (1511-1574), pittore, accademico, erudito e architetto, è autore di *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, un'opera gigantesca, ancora oggi documento fondamentale per la storia dell'arte italiana dal Trecento al Cinquecento, con cui crea un nuovo genere letterario, quello delle biografie d'artisti. Vasari non è semplicemente un letterato, ma un artista erudito, capace di trasferire nelle parole gli elementi visivi dell'arte figurativa e dotato di notevole coscienza critica. Servendosi di un modello umanistico (quello delle vite degli uomini illustri), egli si propone soprattutto di mantenere viva la memoria delle opere d'arte,

di rimediare, con la scrittura, alla loro deperibilità fisica. L'insieme delle *Vite* (opera dedicata a Cosimo de' Medici e pubblicata nel 1550), si basa su una concezione organica e ciclica delle arti. Al pari di un organismo vivente, queste hanno una nascita, un accrescimento, un momento di perfezione suprema. Dopo la decadenza delle arti dell'antichità, dovuta alle invasioni dei barbari, la loro rinascita si colloca in Italia con Cimabue e Giotto; la fioritura contemporanea le ha portate alla perfezione, che culmina in Michelangelo, la cui vita chiude l'opera. In questo percorso storico un preminenza assoluta tocca all'arte toscana e fiorentina, che ha concentrato il proprio impegno in quello che a Vasari appare lo strumento fondamentale delle tre arti cioè il disegno. Si tratta tuttavia di una prospettiva tendenziosa, che risolve l'intero valore dell'arte italiana nella linea toscano-fiorentina e rivendica l'egemonia di Firenze, proprio mentre il ruolo politico e culturale della città era irrimediabilmente in crisi.

DOVE SI VENDONO LE OPERE D'ARTE? “VENEZIA, LA CITTÀ PIÙ SPLENDIDA CHE IO ABBIA MAI VISTO”

Giorgione arriva presto a Venezia, e tocca la propria maturità espressiva – che nel XVI secolo si raggiungeva mediamente all'incirca a 18 anni – attorno al 1495, un momento fortunatissimo, tra i più eccitanti di novità, di messe a fuoco, di elaborazioni nel gusto, nella pittura, nella vita civile stessa di Venezia. In questa città magica, così diversa da quelle di terraferma, forse comincia a lavorare come apprendista (allora si iniziava tra i 12 e i 16 anni e si studiava dai tre ai sette anni) presso la Bottega di un pittore affermato, come era uso all'epoca, con il sogno un giorno di mettersi in proprio. Magari studia da Giovanni Bellini, a quell'epoca ritenuto il più bel pittore d'Italia, e si muove in una città in cui operano grandi maestri e colleghi come Cima da Conegliano, Carpaccio, Alvise. Un ambasciatore francese, esperto delle cose del mondo, che si trova a visitare Venezia proprio in questo periodo, scrive: «è la città più splendida che io abbia mai visto, e quella che fa più onore agli ambasciatori e agli stranieri e che si governa più saviamente». È la più grande metropoli dell'epoca, il centro stesso del commercio e della cultura, in questo periodo sembra essere l'ombelico del mondo. Nel coacervo di isole della laguna vivevano circa 150.000 “anime”, come riporta Marin Sanudo nei suoi *Diari*, la fonte principale sui fatti di Venezia in quest'epoca, frutto di 37 anni di annotazioni; inoltre, di come apparisse la città, possiamo avere un'idea grazie alla splendida veduta a volo d'uccello creata dall'incisore Jacopo de' Barbari (la cui precisione resta ancora un piccolo mistero esecutivo), in cui possiamo ammirare persino campi, calli, orti, giardini, salire ponti, attraversare canali e rii, osservare chiese,

portali, pozzi. La città è ricca, popolosa, piena di navi che approdano al suo porto, e nutrita dai domini dell'entroterra, di recente ingranditi da una serie di guerre locali.

La sua comunità si percepisce come una Nuova Gerusalemme, luogo privilegiato da Dio, protetta dall'apostolo Marco, ma anche erede diretta di Costantinopoli e dell'Impero Cristiano d'Oriente, caduto per mano Turca nel 1453, che dà ospitalità ai suoi esuli illustri, ai suoi libri e opere d'arte. Infine, in quanto capitale del Rinascimento nella sua fase matura, anche nuova Atene, capitale della rinascita dei classici antichi, i cui reperti si rovesciavano dai ventri delle navi direttamente sul molo di San Marco.

La stampa (Tav. 3) – la grande invenzione di Gutenberg – era giunta nello stato Veneto nel 1469, e da allora la produzione libraria era cresciuta costantemente: alla fine del secolo, centinaia di tipografi producevano 4.500 titoli per una tiratura superiore al milione di copie: il 15 % dell'intera produzione europea. Dal 1499, il primo grande stampatore italiano, Aldo Manuzio, diede un'ulteriore spinta alla diffusione dei classici e dei libri in generale, riducendone il formato in *libelli portatiles*, facili da portare con sé, rivoluzionando anche la fruizione della lettura.

Ma, soprattutto, Venezia abbondava di mercati in cui si poteva vendere e acquistare di tutto. La ricchezza economica e il ricambio edilizio e decorativo garantivano opportunità di lavoro per tutti gli artisti. Inoltre, iniziava a farsi strada l'idea, poi vero e proprio mito, che Venezia fosse una sorta di anomalia nel panorama degli stati italiani: l'unico ben governato, giusto e libero. Idea che si diffuse anche fuori dall'Italia, tanto che l'imparzialità dei tribunali veneti giunse, grazie a Shakespeare, anche sui palcoscenici inglesi.

Le classi sociali delle sessanta contrade che costituivano la città, si intrecciavano di frequente, ricchi e poveri, palazzi nobiliari e botteghe comunicavano tra loro, uniti dall'appartenenza a una comunità forte, la cui unità trovava espressione in una varietà di cerimonie, processioni e feste, dal “matrimonio col mare”, alla Festa della *Sensa*, e al Carnevale, fino ai grandi spettacoli organizzati dalle “Compagnie della calza”, le associazioni dei giovani nobili che davano lavoro a tutti i tipi di artista.

Ogni pubblica celebrazione prevedeva musiche, canti, spettacoli teatrali per giorni e giorni, con allestimento di teatri provvisori (ne costruirono anche Vasari e Palladio), spesso splendidamente decorati da pittori con “cicli” che raccontavano storie sacre o classiche; un evento sensoriale totale, che prevedeva anche la pubblica macellazione e cottura di animali per la festa, che portava i partecipanti – nelle parole di un contemporaneo – ‘all'altro mondo’. La Serenissima era maestra nell'arte di governare attraverso lo spettacolo, in più il pane non mancava neanche ai più poveri, tutto contribuiva a farne la città più bella e desiderata dell'epoca. Arrivava gente da ogni dove: commercianti, viaggiatori, ambasciatori e prelati, e, sì, anche artisti: Hyeronimus

Bosch, che vende a Domenico Grimani *la tela del inferno con la gran diversità de monstri e la tela delli sogni* (cioè *la Visione dell'Aldilà* che si può ammirare ancora oggi a Palazzo Grimani), Albrecht Dürer, che seminò in città i suoi "fogli incisi", veri e propri modelli portati per pagarsi le spese, prontuario inesauribile di dettagli e idee formali da riutilizzare nei più svariati contesti pittorici. Anche Michelangelo Buonarroti e poi il Perugino, Antonello da Messina giungono a Venezia, per non parlare del più importante di tutti: Leonardo da Vinci, esule qui dopo la caduta del Ducato milanese (1499).

Il mercato dell'arte era estremamente ricco, differenziato per livelli e qualità. Le officine erano numerosissime, quasi dappertutto si potevano vedere immagini dipinte o stampate: perfino presso fruttivendoli, straccivendoli e calzolai. La vendita di dipinti era strettamente regolata e, in teoria, li potevano vendere solo pittori iscritti alla corporazione, che avevano le proprie botteghe, rese riconoscibili da insegne dipinte, i primi veri cartelloni pubblicitari. Entrando, si potevano vedere opere *in mostra e per vender*, ossia campioni dimostrativi dell'abilità del maestro o opere pronte per lo smercio. Un'opera che usciva da una bottega era sempre firmata dal maestro, anche se non era stato lui a farla, ma uno dei suoi discepoli (magari seguendo le sue indicazioni).

Un'opera di Giovanni Bellini, diciamo una figura, poteva costare fino a 50 ducati, ma si poteva acquistare la figura di un pittore minore anche per 5 ducati. Con circa 12 ducati, si poteva acquistare un *Cristo Benedicente* di Alvise Vivarini, oppure quattro libri *in carta bona*, stampati da Aldo Manuzio, o due specchi in cristallo di Murano, o ancora due onces del profumo preferito di Isabella d'Este. Un marinaio imbarcato su di una galera mercantile non se lo sarebbe potuto permettere, un gondoliere avrebbe dovuto remare per dieci mesi, un bombardiere bombardare per quattro. Però anche loro avrebbero potuto permettersi una stampa "industriale", uscita dalle officine di produzione seriale di Cima da Conegliano o Vincenzo Catena, grazie alle quali un quadro di discreta qualità era divenuto accessibile a ogni tasca.

TAV 3

L'INVENZIONE DELLA STAMPA

La scrittura, la produzione e la diffusione dei libri, nonostante il grande stimolo dato dall'attività degli umanisti, restarono a lungo legate a un'organizzazione tradizionale: le edizioni dei testi più rari e difficili o di più alto livello culturale erano di mano degli stessi umanisti (e talvolta di copisti assunti a loro servizio); e i librai, nelle loro botteghe, provvedevano a far trascrivere le varie copie su ordinazione. La produzione umanistica, del resto, rimane sempre una produzione d'élite, destinata a un pubblico limitato, costituito essenzialmente dagli altri umanisti e dai loro protettori. È nella seconda metà del XV secolo che si compie una trasformazione radicale, grazie all'invenzione della stampa a caratteri mobili, avvenuta in Germania intorno al 1450 per opera di Johann Gutenberg (il primo libro

ad essere stampato fu una *Bibbia* latina, a Magonza intorno al 1455) e introdotta in Italia alla fine degli anni Sessanta. Egli si serve delle tecniche di incisione già note e di due strumenti di origini antichissime: il punzone (usato già in epoca preistorica per produrre segni e sigilli su materiali di vario genere, in seguito adoperato prevalentemente dai fabbri e dagli orefici) e il torchio (impiegato prevalentemente nella pigiatura dell'uva e nell'attività casearia, per dare forma ai formaggi). La tecnica messa a punto da Gutenberg consiste nel fondere i singoli caratteri dei segni da riprodurre in modo da rendere possibile comporre una matrice in cui essi siano, appunto, "mobili", ovvero riposizionabili e riutilizzabili per praticare altre stampe.

I singoli caratteri tipografici mobili vengono poi accostati a rovescio, nella sequenza necessaria a formare parole e frasi e comporre la pagina in una forma, il compositoio. Questo è un contenitore allungato, inizialmente in legno, poi in metallo, che serve a comporre le righe del testo da stampare. La composizione viene poi bagnata con un inchiostro abbastanza liquido (quello usato da Gutenberg era composto da un pigmento macinato in una vernice di olio di lino, una tecnica impiegata in quel tempo dai pittori fiamminghi). La stampa rese subito meno costosa la produzione libraria, trasformando non solo i caratteri del libro, ma la stessa nozione di cultura.

A COSA SERVE UN QUADRO? COMMITTENTI E PITTORI

Nelle corti padane l'arte era un prodotto per il piacere dei potenti, i maestri entravano con essi in confidenza, spesso coinvolgendoli nelle *performances* prodotte per loro, come la danza, costituita da movimenti stabiliti e significanti, soprattutto sul piano della comunicazione amorosa, che rappresentava un corteggiamento simulato nell'inchino, nella contesa, nell'inseguimento e in tutta una varietà di passi. Anche il canto scioglieva i cuori delle compagnie di nobili e ricchi, fatto di intrattenimento, simile al cabaret, come quello di Serafino Aquilano, che alla corte di Isabella d'Este:

faceva diversi giochi di memoria locale con canti e suoni, alla palla giocando, e altre cose d'industria, che non meno che'l componere tra vulgari el facevano celebre e famoso. Ne'l recitare de' soi poemi era tanto ardente e con tanto giudizio le parole con le musiche conserteva che l'animo de li ascoltatori, o dotti, o mediocri, o plebei, o donne, equalmente commoveva.

In questo stesso periodo, poi, nasceva la stagione della "frottola", una

vera e propria canzone pop che mescolava elementi della musica ‘alta’ con quelli della tradizione popolare, generalmente cantando d’amore (genere sdoganato da un idolo dell’epoca: Francesco Petrarca). Non è un caso se Vasari, parlando di Giorgione a Venezia, racconta che il pittore si diletta continuamente di cose d’amore, e che suonava il liuto e cantava *divinamente*, tanto che spesso compagnie di nobili lo invitavano ai loro *raduni*. La forma d’arte più di moda dell’epoca, però, era la pittura, e i pittori più bravi stavano diventando vere e proprie *star*, e Giorgione talentuoso e ben voluto dalle compagnie di giovani mercanti e nobili veneziani non tardò a distinguersi dalla massa.

QUANTE MANI SERVONO PER DIPINGERE? LA BOTTEGA DEL PITTORE

Per migliaia d’anni gli artisti avevano creato al servizio di committenti per soddisfarne i desideri, e spesso erano artigiani analfabeti, che cercavano di conformare la propria opera alle attese del pubblico a cui era indirizzata.

I quadri servivano a *fare cose*: intimorire i cittadini di fronte all’autorità politica, rendere visibile l’invisibile, allontanare il male, la sfortuna, aiutare il commercio (e a volte anche compiere miracoli), raccontare storie importanti: non erano solo belli, erano utili.

Il processo di creazione di un quadro, sovente immaginato come un singolo atto eroico compiuto di getto in spaziosi attici o umide e misere stanzone da parte di artisti solitari, nel Cinquecento ha invece un farsi lento, la cui responsabilità era di più persone. Attorno al pittore si aggirava una torma di persone: il committente che proponeva il tema o l’episodio da raffigurare (colui che sborsava il denaro, un nobile o, nel caso di Venezia, un ricco mercante, o un ecclesiastico, o il governo stesso), spesso su suggerimento dei propri consulenti (letterati, poeti, umanisti), uomini dalle idee chiare su quali particolari debbano comparire in una scena, per non parlare dei collaboratori e dei colleghi, tutti provvidi di consigli e opinioni.

Non una sola mano muoveva il pennello, e l’opera – e da questo punto di vista, l’opera del Giorgione è esemplare – era caratterizzata da un’*invenzione*, seguita poi da altre idee e da quelli che anche in gergo tecnico si definiscono “pentimenti”, cioè bozzetti, cancellature, riverniciature, ripensamenti, correzioni, che a noi oggi risultano visibili solo grazie ai raggi X, ma che allora erano parte integrante del processo creativo.

Giorgione aveva a che fare con tutti i tipi di committenti, ma la sua clientela era per lo più costituita da una categoria appena nata, quella dei collezioni-

sti di opere d’arte privati. La “nuova maniera” di Giorgione e del suo allievo Tiziano, infatti, trovava favorevole accoglienza anche perché a Venezia in quel periodo il gusto stava spostandosi dalle figure “divote e diligenti” di Giovanni Bellini, santi martiri e madonne in lacrime da mettere nelle chiese e nei palazzi del potere, a nuove figure che «havevano colpito nel segno della maggior delicatezza, sì che le cose loro venivano poste in uso per ornamento de’ luoghi pubblici non solo, ma delle private habitationi» (il Ridolfi scrive così nel 1648). Il committente, spesso, era anche il destinatario dell’opera, che teneva per sé in un’ala apposita della propria abitazione, per godersela e mostrarla ai propri ospiti di riguardo; una vera e propria passione profonda, come si capisce leggendo il testamento di Gabriele Vendramin (proprietario della *Tempesta* del Giorgione):

le “molte picture [...] de mano de excelentissimi homeni, da pretio et da farne gran conto [...] non voglio restar de dir che tute queste cosse sì per la sua excelentia et rarità como etiam per la faticha de molti ani hauta per causa de aquistarle, et massime per esser sta quelle che a tante fatiche di mente e di corpo, che io ho patido neli negotii familiari, mi ha dato uno pocho de riposo et quiete de hanimo, mi sono tanto grate et chare, che sum astreto pregar et exhortar quelli, in che perveniranno le sopradite cosse, che vogliano usar diligentia de sorte, che non perischano del che non dubito che ne saranno homeni studiosi de virtù che altramente possino far, et per non manchar anchora io de provederli voglio et ordino che [...] non si possino vender, ne etiam prestar ne tute, né parte soto alcuna forma che dir et imaginar si possi”

Opere di alto valore, messe insieme con fatica nel corso degli anni, costate parecchio, rare e eccellenti, fatte da uomini altrettanto eccellenti, il cui vero valore però, per il vecchio mercante, stava principalmente nel sollievo che gli avevano dato dalle fatiche fisiche e spirituali del commercio (che in quell’epoca, in modo non dissimile da oggi, confinava con la pirateria e la politica), e nell’averlo indotto allo studio della virtù, tanto da indurlo a chiedere ai suoi eredi – che non lo ascolteranno – di non disperdere la collezione. Mai.

Le collezioni si conservavano in un camerino speciale in cui il collezionista esibiva le sue “anticaglie”, i libri e i quadri, a dotti amici e ospiti, discutendo le “belle inventioni” (interrogarsi sul significato dei quadri era parte essenziale del piacere di possederli) degli artisti, o l’antichità di un reperto romano, o ancora l’autenticità di un corno di unicorno. Capitava spesso, ci ricorda un contemporaneo, che «molti esprimono molte opinioni, nessuno si trova d’accordo con un altro: ebbe-

ne, tutto ciò è ancor più bello delle immagini dipinte».

Da questo punto di vista l'arte di Giorgione è perfetta per generare discussioni, anche animate, sul significato di un quadro; persino quando ritrae immagini di argomento religioso, il nostro sfugge agli schemi consigliati per rendere chiaro il soggetto allo spettatore. Il suo sembra piuttosto il tentativo di creare un 'effetto straniamento' (ben noto ai teatranti): di fronte a un suo quadro, lo spettatore si sente disorientato, non capisce, deve passare del tempo a guardare con cura, come a ricostruire un puzzle, e in questo tempo coglie tutti i particolari, i segni, e si scopre a riflettere non solo sul soggetto rappresentato ma anche a come quel soggetto viene trattato.

COS'È LA BELLEZZA? GIORGIONE A VENEZIA

Il giovane Giorgione era bravo, prometteva bene, cosa poteva fare a Castelfranco? Giusto i fregi sulle case dei nobili locali, ornamenti per cassoni, le *toilettes* per signora, quando andava di lusso un altare di chiesa, e allora dove poteva andare, quale luogo poteva valorizzare il suo talento? C'era un'unica risposta: Venezia, la capitale del mondo.

Un visitatore, vedendo Venezia, esclamò: «ho visto l'impossibile nell'impossibile»; all'epoca ci sia arrivava solo per mare, non c'era ponte che la collegasse alla terraferma, niente mura a proteggerla dai nemici, bastava l'acqua; dalla sua barca ondeggiante, Zorzi la percepisce prima come un panorama di colori, ne respira gli odori forti, la mancanza di paura, e poi, sbarcando, entra direttamente nel cuore della città, senza passare per la periferia, o per porte; una città in cui da subito si fondono realtà e immaginazione. Tante piccole isole collegate da ponti o traghetti su stretti canali, non un miracolo della natura: un miracolo dell'uomo, una enorme opera d'arte a cielo aperto, cresciuta sul commercio prima del sale e del pesce e poi di tutto quello che si può vendere, in cui nessuno ara e semina. Le case sono quasi tutte di pietra, grandi e alte, spesso le facciate sono dipinte con piante, animali, simboli magici, santi, eroi e dei antichi, una *urbs picta*, una città dipinta.

Una città di immigrati fin dalla sua fondazione, in cui – realisticamente – sono considerati 'cittadini' quelli arrivati prima degli altri, ma non vantano diritti risalenti a tempi immemori, né hanno troppi privilegi particolari. Quando ci arriva Zorzi, Venezia brulicava di tedeschi, slavi, albanesi, dalmati, turchi, mamelucchi, arabi, africani, persiani, greci, ebrei, tanto che un visitatore affermò: «la maggior parte della gente qui, è straniera».

Una città tutta sbilenca, divisa in sei parti ineguali e non in quattro come le

altre, persino Piazza S. Marco non è un bel rettangolo ma un trapezoide; una città senza verde, che ne ha fame al punto da chiedere quadri con paesaggi idilliaci, campagne, boschi, in cui riposare almeno lo sguardo.

Un posto in cui la luce e l'acqua cambiano i colori di colpo e il passaggio di una nuvola in pochi minuti trasforma il panorama che stavi copiando. Immagini di santi illuminate a ogni angolo e cortigiane all'ombra dei campanili, mercanzie e gente da tutte le parti del mondo conosciuto, e opere d'arte incredibili. Entrare in una chiesa era un'esperienza fatta d'oro, incenso e argento; quando poi arriva Zorzi nelle chiese erano già comparse le nuove immagini di Giovanni Bellini, che creavano l'illusione di una profondità tridimensionale (il 3D, senza bisogno di occhiali), tutto contribuiva a portare il visitatore in un altro mondo.

Per non essere troppo solo in questa città caotica, Giorgione si affiliò all'*Arte dei Depentori*, un misto tra sindacato, servizio sociale e dopolavoro, che accoglieva i pittori, i miniatori, ma anche i fabbricanti di carte da gioco, i mascherari, i fabbricanti di insegne e di arazzi. Tutti i pittori accettavano i lavori più diversi: decorazioni per fiere e feste, progettazione di mosaici, fabbricazione di stendardi per le numerose processioni che attraversavano la città ecc. L'*Arte* stabiliva le norme per la formazione del pittore, il suo apprendistato e infine la promozione a maestro, dopo l'esecuzione di un capo d'opera: *un anchona a più colori*, un altarpiece. Stabiliva inoltre orari e giorni di lavoro, standard di controllo della qualità e tariffe.

I pittori giravano in gruppi, in bande, in gilde, erano tutti – o quasi – giovani e avevano soprannomi da gang: Cima, il Campagna, Giorgione. Ogni opera era frutto, a differenza di Firenze, di un lavoro di gruppo, anche se la firma era apposta dal maestro della Bottega; si formavano dinastie familiari di artisti come i Palma, i Bellini, i Veccelio. Forse anche Giorgione avrebbe voluto fondare la sua, ma prima di diventare maestro cominciò da apprendista, in una bottega affermata – forse quella dei Bellini – e iniziò come tutti: macinando i pigmenti per i colori e spazzando il pavimento a fine giornata. Ma la stoffa si fece notare presto.

Giorgione è un pittore in grado di bruciare in breve tempo sempre nuove esperienze (anche per questo si fa fatica ad attribuire i suoi quadri), di grande voracità intellettuale; Vasari sostiene che fu lui a dare il via alla 'maniera moderna' veneziana.

Quando Giorgione avvia la sua carriera brevissima e folgorante a Venezia, Giovanni Bellini aveva già dettato le regole del tonalismo veneziano ('tonalismo' significa che tutti i punti di un dipinto sono imbevuti di una stessa quantità di luce, ottenuta per via direttamente cromatica), che sta alla sponda opposta dello 'sfumato' leonardesco, e la differenza salta subito all'occhio. La sua abilità nell'utilizzo dei toni e nello sfumarli, che giustifica la metafora musicale (e, nel suo caso, doppiamente giustificata dalle sue conoscenze musicali),

la sua cultura, la sua personalità, lo rendono subito parte di un “movimento” originato da Leonardo e volto a dimostrare l'eccellenza della pittura su musica e poesia, le arti principali. Un movimento estremamente rivoluzionario, in un'epoca in cui il pittore prima di tutto doveva essere un abile artigiano, bravo con figure e pennello, ma privo di cultura e con poco peso decisionale. Giorgione parte da Bellini e incontra le ombre di Leonardo.

Lavorava con un sistema rappresentativo in cui il colore non è un “di più”, ma un modo di visualizzare in cui la forma stessa è, insieme, colore e luce (un sistema innovativo, che fa dire a Vasari che ogni sua opera era confezionata ‘senza disegno’ preliminare e subito dipinta); lavorava sulla tela grezza, non preparata, perché si vedesse il materiale su cui era dipinta l'opera. Era bravo a far le rocce e promosse i paesaggi, prima solo sfondo delle storie raccontate da un quadro, (storie sacre, o provenienti dal panorama classico), li fece salire al grado di “ambiente”; è lui che rese per primo visibile l'Arcadia narrata da Pietro Bembo negli *Asolani*, e dal Sannazaro.

Accolse la sfida di Apelle, il pittore dell'antichità che, solo, seppe dipingere quello che non si può dipingere: lampi e fulmini, e li mise con noncuranza sullo sfondo del paesaggio di un suo quadro, la *Tempesta*, appunto. E poi, come se niente fosse, si dedicò a rappresentare l'irrappresentabile, cioè l'aria, attraverso la luce, in un altro quadro: il *Tramonto*.

Fu il primo a mettere una donna nuda in un quadro (una dea per l'esattezza: Venere), ma anche a mostrare un nuovo tipo di donna, nella sua *Laura*, forse una cortigiana, seducente, ma soprattutto indipendente e coraggiosa, fiera della sua autonomia, un tipo di donna che iniziava a preoccupare gli uomini veneziani. I ritratti indipendenti agli inizi del Quattrocento erano rari, di solito il committente si faceva ritrarre in una scena religiosa, in piccolo, in un angolino; ma ora, nel Cinquecento, chi pagava voleva la parte del protagonista di un quadro. Giovanni Bellini era il gigante in questo settore, si diceva che ai suoi ritratti perfetti, in cui risaltava l'unicità delle persone che si sedevano davanti al suo cavalletto, mancasse solo l'anima. A quell'anima pensò Giorgione.

Il Fondaco dei Tedeschi era uno dei più importanti edifici pubblici ricostruiti ai suoi tempi, gli chiesero di affrescarlo (i ricchi dell'epoca volevano le case rallegrate da enormi murali) e lui ne riempì la facciata di gigantesche creature: ma a noi di quell'opera straordinaria non rimane quasi niente, le decorazioni mangiate dal tempo e dall'aria umida e dalla salsedine, fino a rimanere una sola *Nuda*. La nostra percezione del Giorgione sarà per sempre influenzata anche dalle opere perdute.

COME RENDERE VISIBILE L'INVISIBILE? I MOTI DELL'ANIMO

Vista la vita sociale e la coesione degli artisti a Venezia è quasi certo che Giorgione incontrò Leonardo durante l'esilio di quest'ultimo nel 1499. Dopo quell'incontro, sembra di poter scorgere un'accelerazione nella tecnica e nella carriera di Zorzi da Castelfranco: inizia a sfornare quei ritratti ‘bellissimi’ che tanto piacevano a Vasari, la cui novità consisteva nel non portare come oggetto di attenzione volti restituiti il più esattamente possibile “in vitro” (come fanno Bellini o Antonello da Messina), quanto piuttosto gesti, azioni, raggruppamenti attorno a simboli del sapere, oggetti, pretesti letterari, o addirittura la mancanza di gesti, il rifiuto di raccontare una storia e il tentativo di mostrare i “moti dell'animo” di un soggetto.

Nei venti anni che chiudono il Quattrocento e aprono il Cinquecento, le energie che l'arte ha utilizzato fino a quel momento per padroneggiare il mondo esterno e “visibile” si rivolgono all'interno e all'invisibile, diventano una sonda, una telecamera puntata verso l'inconscio. E la pittura, arte del visibile per eccellenza, si serve per questo della fisiognomica, di cui Leonardo da Vinci (1452 - 1519) è grande conoscitore, anche dell'anima: «quell'anima che regge e governa ciascuno corpo si è quella che fa il nostro giudizio innanzi sia il proprio giudizio nostro» (Leonardo, nel *Trattato di Pittura*), l'anima che governa i corpi fa sì che esistano i moti dell'animo prima che essi siano pensati, prima che arrivino a uno stadio razionale.

Leonardo studia il demone nascosto nell'uomo, approfittando degli attimi di disattenzione, o di relax, in cui esso si impossessa dei volti, “specchio dell'anima”. In questa scienza è risolutiva la conoscenza della mimica teatrale da parte di Leonardo, i cui primi schizzi fisiognomici sono tracciati proprio in vista di spettacoli teatrali alla corte di Milano. Il quadro è recita, compenetrazione muta, ma fisiognomicamente parlante, di diverse *azioni* interiori. Analogia tra uomo e animale. Ed è questo il momento in cui, a teatro, in letteratura, e in pittura, nasce il “personaggio”, protagonista ed eroe del pensiero espressivo. Le nuove stamperie sfornano numerosi trattati di fisiognomica, che servono ad artisti, dotti e medici, e si inseriscono nel contesto della scoperta della “follia”, un termine dell'epoca, che sta ad indicare l'oscuro psichico; un mondo sempre esistito certo, ma di cui nessuno aveva mai parlato. La follia compare anche in letteratura, di prepotenza, e nell'arte, che influenzano anche la filosofia: la *Nave dei Follia* di Bosch è degli ultimi anni del secolo XV, l'*Elogio della Follia* di Erasmo da Rotterdam (Tav. 4) è del 1509, in chiaro ordine di successione.

Sono gli anni in cui Leonardo, seguendo il proprio principio: «farai le figure in

tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell'animo; altrimenti la tua arte non sarà laudabile», disegna la testa di uomo urlante, che sembra contenere tutta la violenza e la follia del mondo. Negli stessi anni, verso il 1500, la follia più grande di tutte: la guerra spinge il maestro esule verso Venezia, dove – ormai è certo – incontra Giorgione causando un fulmineo e definitivo cambio di velocità nella ritrattistica del pittore di Castelfranco (e secondo alcuni studiosi, questo significa la ritrattistica occidentale in toto) verso la complessità psicologica e verso le aure insondabili che fondano la moderna visione dell'uomo, oltre che un diverso approccio al rapporto tra figura e paesaggio (in chiave tonale); influenzando così anche Tiziano e Lorenzo Lotto.

Esemplare da questo punto di vista è la somiglianza tra il *Profilo di Vecchia* di Leonardo e il *Ritratto di Vecchia*, in cui forse Giorgione ritrasse sua madre, un *memento senescit* di grande potenza (che trova eco negli *Asolani* di Pietro Bembo), inno visivo alla malinconia, e alla decadenza ma anche alla saggezza che la vecchiaia porta con sé.

TAV 4

ERASMO DA ROTTERDAM

Vicino alle prospettive più libere e aperte dell'umanesimo italiano Erasmo da Rotterdam (1466 ca - 1536) fu insigne filologo, impietoso e ironico critico di ogni forma di ipocrisia e intolleranza, animato da una religiosità che aspira a ritornare alla purezza originaria del messaggio evangelico, senza abbracciare le posizioni dottrinali dei protestanti. I suoi numerosi scritti costituiscono un'espressione fondamentale di quella che viene chiamata "cultura della contraddizione" e hanno una notevole diffusione in Italia dove egli vive tra il 1506 e il 1509. Proprio dopo la partenza dall'Italia, durante il viaggio di ritorno in Inghilterra, compone il celebre *Enconium Moriae*, l'*Elogio della follia*, la sua opera più importante. Lo scritto è dedicato all'amico Tommaso Moro, morto nel 1535 decapitato per ordine di Enrico VIII perché mantenutosi fedele alla fede cattolica: in greco, infatti, per "pazzia" si usa la parola *Μωρία* (mo'ria), che ha indiscutibilmente lo stesso suono del cognome del caro amico.

La celebre operetta di Erasmo immagina che la Follia sia una dea, la quale, davanti a una piccola folla meravigliata, mostra quanti e quali benefici riceva dalle sue mani e come, senza il suo intervento, nulla nella vita sia piacevole, conveniente o sopportabile. Dall'alto del suo podio, la Follia delinea così un quadro immortale dell'umanità, passando in rassegna tutti i vizi incarnati in varie categorie di persone e personaggi, non risparmiando né re né papi. Una satira feroce che colpisce ogni tempo, ma soprattutto la teologia scolastica, l'immoralità del clero e della curia: di contro viene esaltata la follia del vero cristiano che dedica la sua vita alla fede. La fede religiosa viene vista più come una pratica di carità che come una dottrina razionale, essendo il Cristianesimo fondato sulla pazzia della croce, una "pazzia" intesa chiaramente in senso provocatorio. L'*Elogio della follia* è quindi un'apologia della fede cristiana che contro e oltre le necessità

della ragione accetta un articolo di fede indimostrabile, un uomo che è Dio, che muore e da solo resuscita se stesso dai morti, in conflitto con la ragione, considerata la principale categoria di un certo modo di porsi della greco-classica, in particolare di quella facente capo ad Aristotele. L'avversione per l'aristotelismo era peraltro una caratteristica comune alla gran parte dei pensatori rinascimentali di allora, ma Erasmo avvertiva come la formazione classica dei teologi e letterati fosse ancora lontana dalla sensibilità richiesta dalle Scritture evangeliche.

DI COSA PARLA UN QUADRO? LA TEMPESTA

La splendida *Tempesta*, uno dei quadri più belli e famosi, costituisce uno splendido esempio delle difficoltà interpretative che attendono chi si avvicini al nostro Zorzi; già un quasi contemporaneo non riusciva a descriverla meglio che: *el paesetto in tela cum la tempesta, cum la cingana et soldato* cioè un paesaggio, una zingara e un soldato, ecco tutto. Ma il capolavoro lo fanno i critici dopo, soprattutto quelli più vicini a noi.

Nel quadro sono stati visti rappresentati: la famiglia di Giorgione, o le origini fenicie della famiglia Vendramin, varie scene di autori classici (Ovidio, Stazio, Virgilio ecc.), la nascita di Bacco e varie altre scene mitologiche, il mito Germanico di Sigfrido, oppure l'Arcadia, disparati tipi di allegoria, storie bibliche, dalla fuga in Egitto ad Adamo ed Eva, vite di Santi a iosa, la guerra che stava distruggendo Venezia nel 1509. I miei preferiti però sono quegli studiosi che affermano: «il soggetto c'è ma deve essere ancora scoperto», o «il soggetto è la natura», è «una libera fantasia», «un capriccio», è «una poesia visiva», fino al migliore in assoluto: «non ha alcun soggetto riconoscibile» (e sono tutti veri!).

Rassegniamoci all'idea che probabilmente la chiave per la comprensione esatta del quadro sia perduta per sempre, cancellata dal tempo, e limitiamoci a godere della bellezza del quadro, anzi cerchiamo per il quadro nuovi usi, che lo rendano utile anche nel XXI secolo.

Inizierò io: dato che ogni critico ha proiettato sul dipinto le proprie passioni e aspettative, forse si tratta di un test di personalità. Che cosa vedete ne la *Tempesta*?

- una povera donna, sorpresa da una violenta tempesta, cerca invano di trovare riparo fra i cespugli sulle sponde di un torrente mentre accudisce il proprio bimbo affamato. Un mercenario che passava lì per caso, vede la donna e la fissa, progettando di abusare di lei.
- una zingara sfacciata con un bambino in braccio cerca di usare il proprio

corpo nudo per attirare un giovane e timido soldato a guardia di un villaggio. Il suo è un trucco per distrarlo e permettere ai suoi compagni di arrivare alle case e svaligiarle.

- c) mentre attraversa la campagna, una regina siede ai piedi di un albero per nutrire il futuro erede al trono. Il suo reale consorte fa la guardia alla moglie e al figlio, guardandoli con tenerezza mentre si avvicina una tempesta minacciosa all'orizzonte.
- d) tutti gli elementi nel dipinto (la donna nuda, il bambino, il giovane uomo, il torrente, le rovine, le mura, gli alberi e il cielo tempestoso) si uniscono a rappresentare la natura e la vita, come simboli d'amore, della gioventù, del passare del tempo, e delle glorie dell'umanità che vanno in rovina mentre i problemi del presente (simboleggiati dalle nubi minacciose) oscurano la visione del futuro.

Se avete scelto a) mostrate una forte resistenza ad affrontare la realtà. A volte cadete nell'autocommiserazione in modo totalmente ingiustificato. Nel profondo nascondete il desiderio di fare del male agli altri, un desiderio che non trova uno sfogo adeguato.

Se invece, avete scelto b) significa che temete le novità nella vita e che disprezzate il sesso femminile (o non vi fidate?). Nel profondo dei vostri cuori sentite un desiderio impossibile di rompere le catene di una vita che vi annoia. Scegliere c) rivela un forte istinto a conformarsi agli altri. Allo stesso tempo, però, vorreste emergere dall'anonimato delle vostre vite senza per questo dover affrontare le circostanze del presente. Sentite anche un fortissimo bisogno di affermazione.

Infine, d) rivela una preferenza per quelle soluzioni che soddisfino la propria immaginazione e il piacere per la bellezza fisica. Sotto sotto, tuttavia, rivela una grande arroganza da parte di qualcuno che si sente differente dagli altri e intolleranti nei confronti di ciò che ci circonda.

E ora provate a chiedervi: cosa vedo nel dipinto?

Forse vi rivelerà cose su di voi che non sospettavate.

APPENDICE

La Vita di Giorgione "pittor veneziano", in Vasari (ed. 1550)

Quegli che con le fatiche cercano la virtù, ritrovata che l'hanno, la stimano come vero tesoro e ne diventano amici, né si partono già mai da essa. Con ciò sia che non è nulla il cercare delle cose, ma la difficoltà è, poi che le persone l'hanno trovate, il saperle conservare et accrescere. Perché ne' nostri artefici si sono molte volte veduti sforzi maravigliosi di natura, nel dar saggio di loro; i quali, per la lode montati poi in superbia, non solo non conservano quella prima virtù, che hanno mostro e con difficoltà messo in opera, ma mettono oltra il primo capitale in bando la massa de gli studi nell'arte da principio da'llor cominciati; dove non manco sono additati per dimenticanti, ch'è si fossero da prima per stravaganti e rari e dotati di bello ingegno. Ma non già così fece il nostro Giorgione, il quale imparando senza maniera moderna, cercò nello stare co' Bellini in Venezia, e da sé, di imitare sempre la natura il più che e' poteva. Né mai per lode che e' ne acquistasse, intermisse lo studio suo; anzi quanto più era giudicato eccellente da altri, tanto pareva a'llui saper meno, quando a paragone delle cose vive considerava le sue pitture; le quali, per non essere in loro la vivezza dello spirito, reputava quasi nonnulla. Per il che tanta forza ebbe in lui questo timore, che lavorando in Vinegia fece maravigliare non solo quegli che nel suo tempo furono, ma quegli ancora che vennero dopo lui. Ma perché meglio si sappia l'origine et il progresso d'un maestro tanto eccellente, cominciando da' suoi principii, dico che in Castel Franco in sul Trevisano nacque l'anno MCCCCLXXVII Giorgio, dalle fattezze della persona e da la grandezza dell'animo, chiamato poi col tempo Giorgione. Il quale quantunque egli fusse nato di umilissima stirpe, non fu però se non gentile e di buoni costumi in tutta sua vita. Fu allevato in Vinegia, e diletto di continuo delle cose d'amore, e piacque il suono del liuto mirabilmente, anzi tanto, che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche et onoranze e ragunate di persone nobili. Attese al disegno e lo gustò grandemente; et in quello la natura lo favorì sí forte, che egli innamoratosi di lei non voleva mettere in opera cosa, che egli da 'l vivo non la ritraessi. E tanto le fu soggetto e tanto andò imitandola, che non solo egli acquistò nome di aver passato Gentile e Giovanni Bellini, ma di competere con coloro che lavoravano in Toscana et erano autori della maniera moderna. Diedegli la natura tanto benigno spirito, che egli nel colorito a olio et a fresco fece alcune vivezze et altre cose morbide et unite e sfumate talmente

negli scuri, ch'è fu cagione che molti di quegli che erano allora eccellenti confessassino lui esser nato per metter lo spirito nelle figure e per contraffar la freschezza della carne viva, più che nessuno che dipignesse non solo in Venezia, ma per tutto. Lavorò in Venezia nel suo principio molti quadri di Nostre Donne et altri ritratti di naturale, che son e vivissimi e belli; come ne può far | fede uno che è in Faenza in casa Giovanni da Castel Bolognese intagliatore eccellente, che è fatto per il suocero suo; lavoro veramente divino, perché vi è una unione sfumata ne' colori, che pare di rilievo più che dipinto. Dilettosi molto del dipignere in fresco, e fra molte cose che fece, egli condusse tutta una facciata di ca' Soranzo in su la piazza di San Polo. Nella quale oltre molti quadri e storie et altre sue fantasie, si vede un quadro lavorato a olio in su la calcina; cosa che ha retto alla acqua, al sole et al vento, e conservatasi fino ad oggi. Crebbe tanto la fama di Giorgione per quella città che avendo il Senato fatto fabricare il palazzo detto il Fondaco de' Todeschi al ponte del Rialto, ordinarono che Giorgione dipignesse a fresco la facciata di fuori; dove egli messovi mano si accese talmente nel fare, che vi sono teste e pezzi di figure molto ben fatte e colorite vivacissimamente, et attese in tutto quello che egli vi fece, che traesse a 'l segno delle cose vive, e non a imitazione nessuna della maniera. La quale opera è celebrata in Venezia, e famosa non meno per quello che e' vi fece, che per il comodo delle mercanzie et utilità del publico. Gli fu allogata la tavola di San Giovanni Grisostimo di Venezia che è molto lodata, per avere egli in certe parti imitato forte il vivo della natura, e dolcemente allo scuro fatto perdere l'ombre delle figure. Fugli allogato ancora una storia che poi, quando l'ebbe finita, fu posta nella scuola di San Marco in su la piazza di San Giovanni e Paulo, nella stanza dove si raguna l'Offizio, in compagnia di diverse storie fatte da altri maestri; nella quale è una tempesta di mare, e barche che hanno fortuna, et un gruppo di figure in aria e diverse forme di diavoli che soffiano i venti, et altri in barca che remano. La quale per il vero è tale e sí fatta, che né | pennello, né colore, né immaginazione di mente può esprimere la più orrenda e più paurosa pittura di quella, avendo egli colorito sí vivamente la furia dell'onde del mare, il torcere delle barche, il piegar de' remi et il travaglio di tutta quell'opera, nella scurità di quel tempo, per i lampi e per l'altre minuzie che contraffecce Giorgione, che e' si vede tremare la tavola e scuotere quell'opera come ella fusse vera. Per la qual cosa certamente lo annovero fra que' rari che possono esprimere nella pittura il concetto de' loro pensieri. Avvenga che, mancato il furore, suole addormentarsi il pensiero, durandosi tanto tempo a condurre una opera grande. Questa pittura è tale per la bontà sua, e per lo avere espresso quel concetto difficile, che

e' meritò di essere stimato in Venezia et onorato da noi fra i buoni artefici. Lavorò un quadro d'un Cristo che porta la croce, et un giudeo lo tira; il quale col tempo fu posto nella chiesa di Santo Rocco, et oggi per la devozione che vi hanno molti, fa miracoli, come si vede. Lavorò in diversi luoghi, come a Castel Franco e nel Trevisano, e fece molti ritratti a vari principi italiani; e fuor di Italia furon mandate molte de' opere sue, come cose degne veramente, per far testimonio che se la Toscana soprabbondava di artefici in ogni tempo, la parte ancora di là vicino a' monti non era abbandonata e dimenticata sempre dal cielo. Mentre Giorgione attendeva ad onorare e sé e la patria sua, nel molto conversar che e' faceva per trattener con la musica molti suoi amici, si innamorò di una madonna, e molto goderono l'uno e l'altra de' loro amori. Avvenne che l'anno MDXI ella infettò di peste non ne sapendo però altro, e praticandovi Giorgione al solito, se li appiccò la peste di maniera, che in breve tempo nella età sua di XXXIII anni, se ne passò a l'altra | vita, non senza dolore infinito di molti suoi amici che lo amavano per le sue virtù. E ne increbbe ancora a tutta quella città; pure tollerarono il danno e la perdita con lo essere restati loro duoi eccellenti suoi creati, Sebastiano Viniziano che fu poi frate del Piombo a Roma, e Tiziano da Cadore che non solo lo paragonò, ma lo ha superato grandemente. Come ne fanno fede le rarissime pitture sue et il numero infinito de' bellissimi suoi ritratti di naturale, non solo di tutti i principi cristiani, ma de' più belli ingegni che sieno stati ne' tempi nostri. Costui dà vivendo vita alle figure che e' fa vive, come darà e vivo e morto fama et alla sua Venezia et alla nostra terza maniera. Ma perché e' vive, e si veggono l'opere sue, non accade qui ragionarne.

Bibliografia

- Mary Acton, *Guardare un quadro*, Einaudi, Torino, 2009
- Flavio Caroli, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Mondadori, 2002
- Flavio Caroli, *Le tre vie della pittura*, Milano, Mondadori Electa, 2004
- Enrico Maria Dal Pozzolo, *Giorgione*, Motta, Milano, 2009
- Patricia Fortini Brown, *Art and Life in Renaissance Venice*, Prentice Hall, 1997
- Mauro Lucco, *Giorgione*, Milano, Mondadori Electa, 1995
- Paolo Maurensig, *La Tempesta. Il mistero di Giorgione*, Morganti, Milano, 2005
- Salvatore Settis, *La tempesta interpretata. Giorgione, i committenti il soggetto*, Torino, Einaudi, 1978
- Salvatore Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010

ARTEVEN
Circuito Teatrale Regionale

Presidente
ANSELMO BOLDRIN

Consiglieri di Amministrazione
GIANCARLO MARINELLI
PIERANGELO MOLENA
RICCARDO MOSCATELLI
ANGELO TABARO
PAOLO TREVISI
MASSIMO ZUIN

Collegio dei Revisori dei Conti
GIUSEPPE MORINO (PRESIDENTE)
GIAMPAOLO NEGRIN
ANGELA FIORELLA

Struttura organizzativa

Direttore
PIERLUCA DONIN

Vicedirettore
PIER GIACOMO CIRELLA

Operativi
STEFANIA BALDASSA
PATRIZIA BOSCOLO
CHIARA DORIA
STEFANO GUERRA
DAVIDE POCCHIESA
ANNA ZAMATTIO

Amministrativi
LUCINA BALDAN
VALENTINA BALDAN
ALESSANDRA GIANNI
ANTONELLA GUZZO
ALESSANDRA PAVAN
MARTINA PERISSINOTTO

ARTEVEN - Circuito Teatrale Regionale
Via Querini, 10 - 30172 Mestre (VE)
Tel. 041.5074711 - fax 041.974120
www.arteven.it

pubblicazione a cura di
PATRIZIA BAGGIO

ALTRE PUBBLICAZIONI ARTEVEN

- 12 - **Una nuova stagione per la danza: quale ruolo per la regione?**
Tavola Rotonda - 24 aprile 1999 - Sala Convegni - Thiene (VI)
- 13 - **Premio Sakharoff**
per la coreografia moderna e contemporanea 1999
"Musica e danza: un binomio inscindibile?"
Tavola Rotonda - 12 giugno 1999 - Chiostris di S. Corona - Vicenza
- 14 - **La luna nel pozzo?**
Seminari sul teatro nella Scuola Superiore - 21 aprile 1999
Aula magna Liceo Scientifico "A. Cornaro" - Padova
- 15 - **La legge sulla Danza: quale formazione, quale occupazione.**
Convegno Nazionale Danza
20 maggio 2000 - sala Flumina ex convento degli Olivetani - Rovigo
- 16 - **Premio Arteven per la Scuola III Edizione**
Testi Vincitori - Edizioni Prometeo - novembre 2000
- 17 - **Come sonavan parole e musica**
con interventi di Gian Antonio Cibotto, Quinto Rolma e Riccardo Bozzetto per le
"Celebrazioni del V centenario della nascita del Ruzante" LR 17/2001
Testi Vincitori e segnalati - Edizioni Prometeo - ottobre 2002
- 18 - **Premio Arteven per la Scuola IV Edizione**
Testi Vincitori e segnalati - Edizioni Prometeo - ottobre 2002
- 19 - **Le prospettive della scena**
L'economia dello spettacolo veneto nella relazione tra
pubblica amministrazione e intervento privato
Convegno - 21 marzo 2003 - Teatro Villa dei Leoni - Mira (Ve)
- 20 - **La danza: realtà in movimento**
Il mondo dell'arte e della scuola insieme per educare
Convegno Nazionale Danza
11 ottobre 2003 - Auditorium Santa Margherita - Venezia
- 21 - **Attimi di Danza - Moments of dancing**
Fotografie di Alessandro Boscolo Agostini
Chioggia Danza Estate - luglio 2003
- 22 - **Elementi per una storia del Teatro Veneto e la rivoluzione dei topinambur...**
a cura di Gian Antonio Cibotto
di Giancarlo Marinelli - maggio 2004
- 23 - **Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono**
Dieci stazioni dedicate a Francesco Petrarca
a cura di Patrizia Baggio - ottobre 2004
- 24 - **Premio Arteven per la Scuola V Edizione**
Testi Vincitori e segnalati - Edizioni Prometeo - dicembre 2004
- 25 - **Quel Veneto di Shakespeare**
Una lezione spettacolo sui luoghi veneti nel teatro di William Shakespeare
un progetto di Andrea Pennacchi, a cura di Patrizia Baggio - ottobre 2005
- 26 - **Gozzi vs Goldoni**
Lotta tra Gozzi e Goldoni sui palcoscenici e nella vita della Venezia del'700
un progetto di Andrea Pennacchi, a cura di Patrizia Baggio - ottobre 2006
- 27 - **Premio Arteven per la Scuola VI Edizione**
Testi Vincitori e segnalati - Edizioni Prometeo - dicembre 2006
- 28 - **Libri ruderis e duro lavoro**
Il giovane Palladio e il suo tempo
un progetto di Andrea Pennacchi, a cura di Patrizia Baggio - luglio 2008
- 29 - **Eugenio Ferdinando Palmieri**
Convegno - 29 gennaio 2008 - Teatro Verdi (Padova)
- 30 - **Galileo Galilei - Le montagne della luna e altri miracoli**
un progetto di Andrea Pennacchi, a cura di Patrizia Baggio - luglio 2009
- 31 - **Premio Arteven per la Scuola 2009 - VII Edizione**
Testi vincitori e segnalati Edizioni Prometeo - dicembre 2009
- 32 - **Registro della danza contemporanea e di ricerca del Veneto**
monitoraggio 2006/2008 - Osservatorio O1 Danza
a cura di Andrea Nanni - Regione del Veneto - dicembre 2009
- 33 - **Giorgione - Cacciatore di Quadri**
un progetto di Andrea Pennacchi, a cura di Patrizia Baggio - luglio 2010