

Giorgione da Castelfranco

Approfondimento

Giorgione, il catalogo delle opere principali e sicure

BIOGRAFIA



1477/78-1510

Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione, nasce intorno al 1477/78 a Castelfranco Veneto, nel Trevigiano. Le scarse fonti documentarie sono reticenti sia sulle sue origini familiari sia sulla sua formazione.

Nel 1507, già piuttosto affermato come pittore di dipinti a soggetto sacro e di ritratti e ben introdotto negli ambienti umanistici veneziani, gli viene commissionato un telero per la sala dell'Udienza in Palazzo Ducale, mentre al 1508 risale la sua partecipazione alla decorazione ad affresco del Fondaco dei Tedeschi insieme al giovane Tiziano. Muore di peste nel 1510.

OPERE ANALIZZATE

- *Fregio delle arti liberali e meccaniche* (1500-02 ca.)
- *Figura in un paesaggio fortificato* (1501-02 ca.)
- *Pala di Castelfranco* (1502-04 ca.)
- *La tempesta* (1503-09 ca.)
- *I tre filosofi* (1508-09 ca.)
- *Venere dormiente* (1508-10 ca.)

Della vita e delle opere di Giorgione, il **più enigmatico artista veneziano**, sappiamo assai poco: le fonti ne parlano in maniera entusiastica, ma ricordano pochissime opere; incerto è l'anno di nascita, che si aggira intorno al 1477-78, e sconosciuto il cognome (una cronaca settecentesca della città di Castelfranco fa il nome di una certa famiglia Barbarella). Gli artisti che in qualche modo influenzano l'arte di Giorgione sono: **Perugino** (p.142), che porta con sé a Venezia notizie e prove di quanto si sta facendo in Toscana e in altre parti d'Italia; **Leonardo** (p. 224), una cometa folgorante che passa per Venezia proprio nel 1500 e che avrà un effetto enorme sulla sua pittura, che si trovava per così dire su posizioni già vicine alle intuizioni leonardesche; il grande pittore tedesco **Albrecht Dürer** (p. 324); il vecchio **Giovanni Bellini**, con la sua sperimentazione cromatica; **Cima** (p. 189), dalla dolcezza talvolta estenuante, e infine il giovane **Tiziano** (p. 290).

Giorgione rappresenta una nuova figura di artista, in quanto dipinge per sé

e per una **committenza colta**, che ama la pittura non tanto o non solo come bene di prestigio, quanto come oggetto di raffinato godimento. È con questo artista che si afferma l'idea di un' **arte fine a se stessa** e si diffonde la tipologia del "quadro da cavalletto", che costituirà sempre più la forma tipica di dipinto.

Già i contemporanei avvertono lo straordinario talento del giovane artista. Nell'anno della sua morte, il 1510, Isabella d'Este, collezionista e amica personale di Leonardo, Raffaello e Mantegna, e alla quale Pietro Bembo e Ludovico Ariosto dedicavano i loro versi, scrive da Mantova al suo ambasciatore a Venezia affinché provveda ad acquistare un dipinto di Giorgione raffigurante un notturno: la risposta è che nessuno dei collezionisti intende vendere, dal momento che tali opere «*le hanno fatte fare per volerle godere per loro*». È una notizia importante per comprendere la cultura dell'epoca e il **gusto raffinato di questi amanti dell'arte**. Il mito giorgionesco s'è già costituito, e in questo emblematico scambio epistolare sono contenuti alcuni dei motivi più importanti di una biografia da subito leggendaria: l'**originalità misteriosa dei temi** della sua pittura [7], che viene come amplificata dalla precocità della morte, e la produzione di dipinti cosiddetti "da camera", fatti eseguire appositamente, per proprio piacere, dai collezionisti del tempo.

Vasari nelle *Vite* colloca Giorgione alla testa del **rinnovamento dell'arte veneziana** e ne sottolinea l'importanza artistica sia come pittore sia come musicista, individuando correttamente le sue fonti culturali e stilistiche: il colore di Bellini e il chiaroscuro di Leonardo permetteranno all'artista di accentuare la "morbidezza" e il "rilievo" delle forme senza ricorrere al disegno, «*tenendo per fermo che il dipingere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e migliore modo di fare e avere disegno*». La rivoluzione stilistica e concettuale della sua pittura fu così importante da determinare un'influenza persino sull'ormai anziano Bellini.



↑ 7. *Figura in un paesaggio fortificato*, 1501-02 ca. Disegno a sanguigna su carta, 20x29 cm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

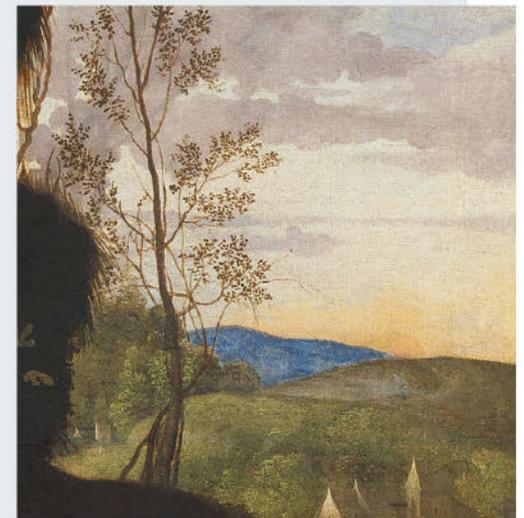


↑ 9. **Madonna in trono col Bambino e i Santi Nicasio (o Liberale) e Francesco** detta **Pala di Castelfranco**, 1502-04 ca. Olio su tavola, 200,5x144,5 cm. Castelfranco Veneto (Treviso), Duomo, Cappella Costanzo.

► TECNICHE

Il tonalismo giorgionesco

Peculiare del linguaggio giorgionesco è l'**utilizzo innovativo del colore**, consistente in uno sfumarsi e compenetrarsi delle paste cromatiche le une nelle altre, per mezzo di **velature e trasparenze**: per via di toni e non di colpi di pennello, per stesure larghe e non per delimitazioni rigide di campi di colore. Eliminando i confini tra i corpi, passando le dita sui colori adiacenti, per fonderli e mescolarli in un'**unica atmosfera di luce soffusa** [a]. Questo esercizio sperimentale, che non è importante tanto dal punto di vista tecnico, quanto da quello concettuale, dà luogo a quel dipingere per toni e mezzitoni che è stato definito sinteticamente "**pittura tonale**", attribuendo a questa formula la funzione di descrivere unitariamente tutta la pittura veneta da Bellini a Tiziano: una pittura che, per la prima volta nella storia universale dell'arte, si prefigge di rappresentare non la materialità delle cose ma l'intangibile atmosfera che le permea, non la spazialità fisica dell'evento ma la sua temporalità esistenziale, non l'essenza ma il fenomeno, non l'eternità della storia ma la brevità degli accadimenti e la loro relatività.



↑ a. **I tre filosofi** (particolare del paesaggio sullo sfondo), 1508-09 ca. Olio su tela, 125,5x146,2 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



dinamica. Ma Giorgione opera su questa fredda logica geometrica un controcanto: infatti, la rigida architettura del trono e del sarcofago e la disturbante regolarità edilizia del pavimento si scontrano con l'armonica rappresentazione dello **sfondo paesaggistico soffuso d'una luce quieta e profonda**. Un panorama a sua volta diviso, a sinistra, da un complesso fortificato, a destra, da una piccola scena con due soldati in riposo [9a].

Approfondimento

Confronto - La Pala di Castelfranco e le altre pale veneziane

**ANALISI
DELL'OPERA**

La tempesta

L'OPERA
ARTISTA Giorgione

EPOCA 1503-09 circa

TECNICA Olio su tela

DIMENSIONI 82x73 cm

COLLOCAZIONE Venezia, Gallerie dell'Accademia


10a



10b



10c

La tempesta [10] è il dipinto più noto di Giorgione. La sua fama è legata in buona parte all'**estrema enigmaticità**. Nessuno degli elementi presenti nel dipinto, infatti, è stato ancora definitivamente decifrato: non sappiamo con chi vadano identificati i **personaggi** – la figura maschile a sinistra [10a] e la madre che allatta il bambino a destra [10b] – né cosa simboleggino i **numerosi particolari** del quadro, come il muricciolo con la doppia colonna [10c], la quinta muraria su cui sono disegnati degli archi, il rivo d'acqua, il ponte, la città sullo sfondo, e soprattutto il **lampeo** [10d] che illumina il cielo denso di nuvole. Il bagliore del fulmine, che domina concettualmente sull'intera composizione, aumenta la difficoltà interpretativa: come è possibile, infatti, che possano convivere nello stesso momento il presagio della tempesta con la tranquilla scena dell'allattamento?

La nudità della donna appare assolutamente inspiegabile nell'atmosfera carica di pioggia, e lo stesso ruolo del personaggio maschile, che già una fonte cinquecentesca identifica con un soldato, è anch'esso del tutto incomprensibile e avulso dal contesto. Il giovane risulta fortemente collegato alla donna dallo sguardo che le rivolge, mentre quello della donna è puntato direttamente verso lo spettatore, attraendolo all'interno del quadro. Le due figure sono situate sui lati opposti della scena, mettendo quindi in evidenza, grazie alla loro marginalità, la centralità della natura e del **paesaggio architettonico**; centralità che acquista ancor maggiore rilevanza grazie al compatto formato quadrato del dipinto.

Le interpretazioni critiche

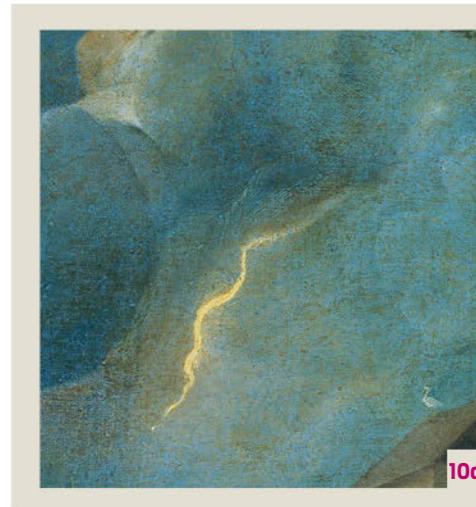
Nel tempo si sono succedute numerose interpretazioni. Quella più semplice, e che maggiormente conforta lo spettatore moderno, vuole che il dipinto sia un'**improvvisazione pittorica**, priva di qualsiasi finalità narrativa, forse la trascrizione di un sogno fatto dall'artista. Si potrebbe addurre a sostegno di questa tesi il fatto che i raggi X hanno rivelato la presenza precedente di un'altra figura femminile, che si bagnava i piedi nel ruscello, situata al posto del personaggio maschile, il che starebbe a testimoniare della casualità delle figure nell'ideazione complessiva del quadro. Più verosimilmente ancora si tratta di un **gioco concettuale**, una vera e propria sfida enigmistica, comprensibile solo allo stretto circolo di intellettuali veneziani che, in quel periodo, stavano riscoprendo, grazie allo studio della filosofia di Platone, quel pensiero sconvolgente che indicava **come illusoria la realtà di questo mondo**.

La tecnica pittorica

La tempesta è anche l'opera più sintomatica di Giorgione per comprendere la principale caratteristica della sua tecnica pittorica, che è l'**applicazione immediata del colore sulla tela**. All'esame radiografico, infatti, non compare alcuna traccia del disegno preparatorio. Pennellate lievi e sovrapposte

hanno permesso all'artista di ottenere un **amalgama luminoso e sfumato di colori**. In Giorgione la luce diffusa permette di fondere insieme tutti gli elementi del dipinto nella **medesima dimensione emozionale**. In Tiziano la luce esploderà in un cromatismo fastoso e drammatico, che, specialmente dopo la metà del secolo, giungerà a quello che è stato definito come il più dirompente espressionismo magico e fantastico dell'intera pittura veneziana e italiana. La pittura di Giorgione, per la prima volta nella storia universale dell'arte, si prefigge di rappresentare non la materialità delle cose, ma l'**intangibile atmosfera** che le permea, non la spazialità fisica dell'evento, ma la sua temporalità esistenziale, non l'essenza ma il fenomeno, non l'eternità della storia, ma la brevità degli accadimenti e la loro relatività.

Nella *Tempesta* non è il fulmine, né un'altra diretta sorgente di luce, a illuminare la scena, ma un'implicita **luminosità che proviene dal colore stesso in lotta con l'oscurità**. La luce si ritrae da tutti gli elementi che compongono questo scenario misterioso; i riflessi fosforescenti del lampeo pulsano soltanto sul fogliame o sugli spigoli acuti degli edifici. Giorgione usa lo stesso pennello intinto di colore per disegnare; è il colore a segnare mediante relazioni di tinte e di toni la linea aperta di contorni sprofondati nell'ombra. La luce giorgionesca, inoltre, trasforma la tecnica prospettico-spaziale basata sul disegno del secolo precedente in evento atmosferico-spaziale fondato sul colore: la prospettiva della *Tempesta* non risponde a un preciso punto di fuga; al suo orizzonte ultimo, chiuso da un tempio cupolato, perveniamo per **lieve digradare della luminosità** sulle facciate delle case, via via che ci allontaniamo dal primo piano. In Giorgione la luce amalgama, in una continuità atmosferica profonda, figure e paesaggio. Il **tonalismo giorgionesco** può essere spiegato con la volontà dell'artista di realizzare una **pittura di pura immagine**, capace di ricostruire la memoria o l'idea di un'apparizione improvvisa, fermata nell'attimo stesso del ricordo: un'immagine che forse nulla è se non realtà di sogno, testimonianza crudele dell'illusorio rapporto con il mondo delle cose e degli uomini.



10d



→ 10. **La tempesta.** 1503-09 ca. Olio su tela, 82x73 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Un lampo oscuro

Un lampo non si può disegnare. È pura luce, energia, bagliore, accecamento. Anche le nuvole non si possono disegnare. Non hanno confini, bordi, cornici. Sono vapori nel cielo. Il cielo stesso non può essere disegnato. Non è che un continuo mutare di luce in ogni suo punto e ad ogni diverso istante del giorno e della notte. Ma neppure gli oggetti, le persone, gli alberi potrebbero essere disegnati, perché le linee del loro contorno sono indicate da differenze di colore, da sfumature di luce, da ombre e da riflessi, da trasparenze e da sovrapposizioni. Nonostante la luce che il lampo produce sulla natura sottostante, raffigurata nel dipinto, nulla di questa rappresentazione è "chiara": il

mistero di questo, come di tutti gli altri dipinti di Giorgione, continua a persistere ancora oggi. Vasari aveva osservato che Giorgione doveva essere considerato come un fondatore di «*quella maniera che noi vogliamo chiamare moderna*». Tutta l'arte moderna possiamo dire che parte da questa serie di assunti: l'opera d'arte è un enigma da interpretare, il quadro non è più una finestra sulla realtà, e ciò che esso rappresenta ha a che fare con le emozioni, i sentimenti e la profondità del pensiero. E, da un punto di vista tecnico, la strada aperta da Giorgione e dagli altri artisti veneziani del Cinquecento, che affrontano per primi il gigantesco ed eterno **conflitto fisico e filosofico tra la materia e la luce**, giungerà fino ad oggi, all'arte contemporanea.

Approfondimento

Le interpretazioni critiche de *La Tempesta*

LEGGERE LE OPERE

1. Perché *La tempesta* risulta un'opera enigmatica?
2. Quali sono le due maggiori interpretazioni che sono state date del soggetto? Ne conosci altre?
3. Come descriveresti l'opera dal punto di vista tecnico-pittorico?

■ I tre filosofi

Con il dipinto di Vienna [11] ci troviamo di fronte a un'altra **rappresentazione ermetica**. Non sappiamo chi siano i tre personaggi né quale sia il significato dei loro gesti. Giorgione, nella versione definitiva del dipinto - le radiografie permettono di rilevare i ripensamenti -, fa perdere totalmente qualsiasi ipotesi di riferimento all'iconologia religiosa dei tre Magi, trasformando l'opera in una **rappresentazione decisamente laica**. I personaggi assumono, dunque, un carattere normalizzato, ancorché indecifrabile. Il gruppo è stato interpretato come allegoria delle tre età della vita o delle tre età del sapere filosofico (filosofia antica, medievale e rinascimentale). Inoltre, gli interessi del committente, il mercante veneziano Taddeo Contarini di cui si tramanda la passione per le arti dell'occulto e l'astronomia, favoriscono l'ipotesi di un **messaggio esoterico** celato nel dipinto.

Gli **strumenti di misura e di precisione** (il compasso, il regolo e un altro oggetto non identificato, forse una stecca, su cui poggia il compasso) nelle mani del giovane a sinistra [11a], e il compasso accanto alla tavoletta astrologica dalla forma incompleta nelle mani della figura più anziana sulla destra [11b], fanno comprendere che il tema della composizione abbia a che fare con la **filosofia** e la **scienza**. Il personaggio anziano regge un foglio su cui sono chiaramente distinguibili la parola *celus* e i **simboli astronomici della luna, del sole e di giove**. La loro particolare disposizione documenta una data precisa, corrispondente all'eclissi lunare del 29 febbraio 1504.

Osservando la **luce** il mistero si infittisce: sullo sfondo appare il rosso bagliore del sole al tramonto, ma i tre sapienti e l'ingresso della grotta sono invece illuminati da una misteriosa luce frontale, che mette in risalto il preciso ordito disegnati-



11. **I tre filosofi**, 1508-09 ca. Olio su tela, 125,5x146,2 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum. L'opera fu probabilmente terminata da Sebastiano del Piombo.

vo dei particolari, quasi in un **fiammingo recupero di un minuzioso realismo**. È stata avanzata l'ipotesi che attribuisce la causa di tale misteriosa illuminazione ai raggi della stella che annuncia la venuta, per i credenti, della Luce divina, personificata dal Cristo. Un'antica tradizione medievale, ancora in auge al tempo dell'artista, ricordava che i Magi si sarebbero recati insieme nel luogo, una grotta, in cui Adamo ed Eva avrebbero depositato un misterioso tesoro da consegnare nelle mani del Messia non appena giunto sulla terra. La venuta di Cristo fu immaginata, infatti, nello stesso luogo della prima abitazione terrena dei progenitori, una grotta, e Giorgione in questo dipinto avrebbe rievocato la bellezza poetica, misteriosa ed ermetica di questa leggenda.

I due personaggi di destra muovono

i loro passi verso di noi; il più anziano con un'espressione corruciata e forse di rimprovero, si volge verso la figura centrale. Al giovane assiso è, infine, lasciata la responsabilità di sostenere il ruolo del meditativo. È infatti proteso a osservare l'oscura cavità della roccia. Lo sguardo è intenso, le labbra socchiuse, il capo è sollevato. Il lieve sorriso, che ora vediamo incresparsi le labbra, era originariamente una specie di ghigno o di smorfia (il ritocco forse da ascrivere a Sebastiano del Piombo), che stava a significare l'inutile sforzo di penetrare l'oscuro segreto della natura. Nonostante l'ausilio degli strumenti tecnici che ha in mano, il **mistero della natura** sembra irrisolvibile e la constatazione di tale umano limite non può che produrre malinconia e inquietudine.



11a

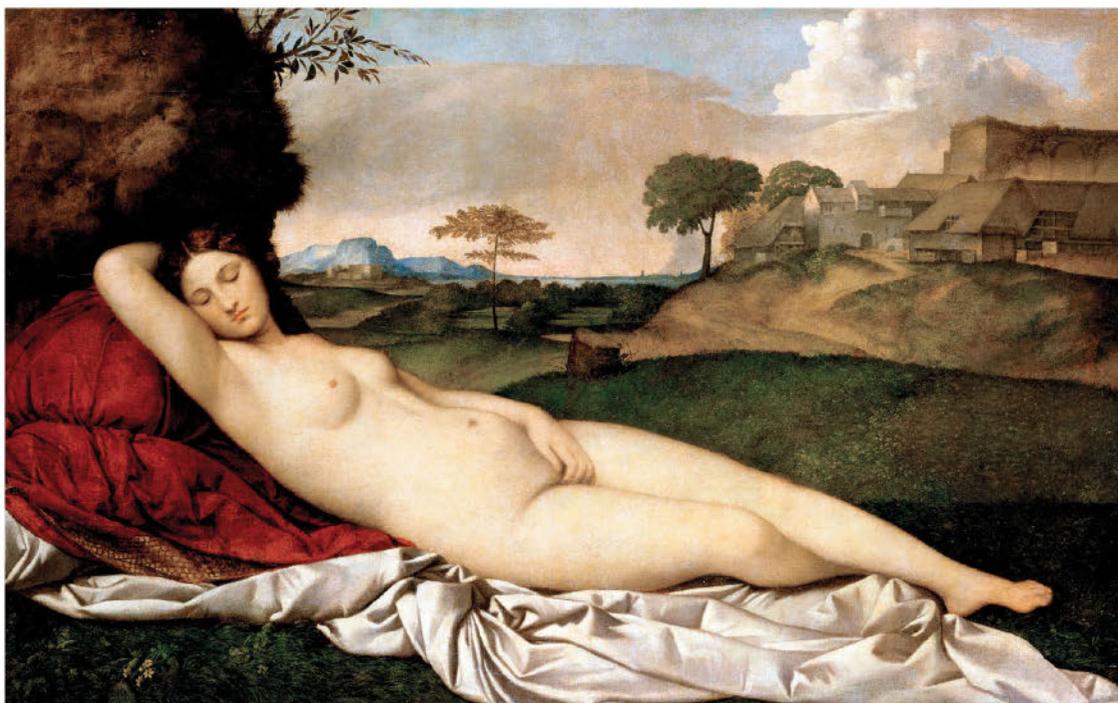


11b

Una diversa interpretazione

Il preciso riferimento alla data e all'evento astronomico, secondo l'interpretazione dello storico dell'arte **Augusto Gentili**, permetterebbe di identificare i tre personaggi come **rappresentazioni allegoriche delle tre grandi religioni monoteiste**. Gentili osserva che i numeri e i simboli sul foglio si riferiscono all'oroscopo delle religioni: il vecchio - la cui iconografia corrisponde a quella di Mosè con le tavole - rappresenterebbe così il fondatore dell'**Ebraismo** e l'uomo arabo con il turbante sarebbe da identificare con Maometto, fondatore dell'**Islam**. Il giovane seduto

dovrebbe quindi rappresentare **Cristo**, ma le fattezze da giovane riccioluto fanno pensare a tutt'altro. Dopo l'età della congiunzione tra Giove e Venere, l'età dell'Islam, c'è solo l'età della congiunzione tra Giove e la Luna, l'età dell'anticristo. L'eclissi del 1504 avrebbe quindi dovuto segnare l'arrivo dell'anticristo e l'atteggiamento del giovane intento a scrutare una caverna vuota dove non può esserci natività e le radiografie che hanno evidenziato in una prima redazione tratti luciferini sul volto del ragazzo, successivamente addolciti, confermerebbero tale interpretazione.



↑ 12. **Venere dormiente**, 1508-10 ca. Olio su tela, 108,5x175 cm. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

Quest'**impenetrabile caverna**, rappresentata da Giorgione con straordinaria forza evocativa, rimanda a quella di cui scrive Platone nella *Repubblica*, a significare che la realtà è un inganno e solo il mondo delle idee è vero, mito che tanto aveva affascinato Leonardo (p. 231). Il giovane del dipinto di Giorgione nutre forse pensieri analoghi a quelli di Leonardo: paura per il mistero dell'oscurità e desiderio di scoprire ciò che anche in essa si nasconde.

■ **Venere dormiente**

L'opera [12] è citata per la prima volta nel 1530 dall'umanista e conoscitore d'arte Marcantonio Michiel (1484-1552) nella casa veneziana di Girolamo Marcello e indicata come quadro dipinto da "Zorzo da Castelfranco" e finito da Tiziano. **Una giovane donna nuda dorme sdraiata in un luminoso paesaggio ai piedi di una roccia**. La presenza, documentata dalle fonti e confermata dagli esami radiografici, di un piccolo Cupido ai suoi piedi (ricoperto nel XIX secolo) la identificano con certezza come la dea Venere. Il braccio destro è piegato dietro la testa rivelando l'ascella; la mano sinistra sfiora il pube. Ispirata alla scultura antica, al tipo iconografico della **Venere pudica**, è in assoluto una delle **prime raffigurazioni di nudo femminile nell'arte moderna**.

Dal punto di vista compositivo la tela è caratterizzata da **due diagonali** che s'incrociano sul ventre della donna, una che segue il profilo del corpo, l'altra che ricalca le pendici del monte. La diagonale principale, segnata dal corpo disteso che

occupa quasi tutta la larghezza del quadro, è resa quasi impercettibile dall'abilità con cui Giorgione fa corrispondere armoniosamente le curve femminee con le dolci linee del paesaggio. La dea è infatti raffigurata mentre giace abbandonata al sonno ristoratore, quieta come la vasta natura che si distende sullo sfondo.

A sinistra si delinea il profilo scuro della roccia che fa da schermo parziale alla pianura ondulata, nella cui lontananza appaiono azzurre montagne di leonardesca memoria. Il giaciglio di Venere – eseguito presumibilmente da Tiziano – è ricoperto di una stoffa preziosa, un **drappo rosso** che appare come squillante nota cromatica tra la bianca e quasi metallica lucentezza del lenzuolo e il variare profondo dei verdi dello sfondo.

Fondamentale è il contributo del particolare **colore tonale**, che si stende uniformemente su tutta la composizione. Fondamentale perché serve ad armonizzare, anzi a rendere consustanziali, la figura femminile e il mondo naturale che la circonda, come se entrambi fossero fatti della stessa materia di luce. In effetti, la bellissima Venere è fatta della stessa sostanza dei sogni e la magia che permea il dipinto dipende proprio da questa irripetibile atmosfera.

Giorgione fa dimenticare la mitologia: la dea, infatti, non è più concepita come simbolo tradizionale dell'amore, bensì come una **donna vera**. L'artista ha cercato di tradurre nel corpo nudo della dormiente quel senso di **serena ma reale sensualità** che quasi coinvolge lo stesso paesaggio: **fusi, paesaggio e**

figura, nello stesso abbraccio caldo della luce, che tutto accomuna e armonizza. Il gruppo di case che vediamo delinearsi sulla destra immette nell'opera una sostanza materiale, una presenza quasi sociale, che riporta il sogno di Venere a una realtà più immediata.

Il contrasto tra l'atmosfera da alcova data dalla posizione della dea e la natura soffusa di luce meridiana possiede tuttavia qualcosa di strano: qualcosa che determina, forse, la ragione per la quale siamo così attratti dall'**inquietante serenità** di questo dipinto. Un particolare nella posa del corpo femminile può forse aiutarci. Si tratta della **mano** situata esattamente nell'intersezione delle diagonali del dipinto, nonché sulla linea di mezzo che divide in verticale la scena in due quadrati quasi perfetti. L'incrociarsi di queste linee in un sol punto che, perciò, diventa il cuore segreto della rappresentazione, dovrà pur avere avuto un significato preciso. L'astratta e razionale geometria costruttiva della composizione sembra infatti servire a un unico scopo: quello d'indicare il **centro della massima sensualità**. La mano non ha le dita distese, ma chiuse in una posizione rigida e quasi protettiva, simbolicamente a difesa della propria integrità.

LE IDEE CHIAVE

Novità della pittura di Giorgione

- ▶ predilezione per temi colti ed enigmatici
- ▶ concezione sentimentale della natura
- ▶ colore tonale che crea una fusione tra figure e paesaggio, tra materia e atmosfera