

UN'OPERA INEDITA DEL GIORGIONE

Nella sua trattazione critica sul »Tramonto«, Lorenzetti scrisse nel 1934 cautamente alcuni pensieri che vorrei mettere in rilievo anche per il caso che ci interessa oggi: »La questione di una attribuzione a Giorgione, nonostante la chiara ispirazione all'arte del Maestro, facilmente riconoscibile, e la bellezza di alcune parti del dipinto e particolarmente delle piccole figure che ne costituiscono la scena centrale, non può non riflettere quello stato di incertezza, di ponderante cautela, che date le odierne nostre conoscenze in materia, accompagna ogni problema di critica giorgionesca.«¹

Eppure, benché gli stessi motivi, nonché la necessità di aspettare i risultati del restauro e dell'esame radiografico siano stati all'origine della mia esitazione a pubblicare questo dipinto, penso che tanta esitazione non dovrebbe essere ammessa alorché si tratta di un dipinto di tale bellezza.² Credo inoltre che la critica scientifica abbia perso fin troppo tempo; è certo che anche adesso si dovrà passare attraverso un periodo di costernazione e di prudenti esami analitici. Il proposito del mio scritto è dunque di iniziare le indagini con alcune semplici domande (che probabilmente anticipano la risoluzione del problema): c'è un'altra opera apparsa negli ultimi decenni (eccetto il »Tramonto« e, forse, la Madonna di Oxford) che sia più giorgionesca per l'esecuzione e per l'inventiva? Chi avrebbe potuto dipingere un'invenzione talmente quattrocentesca, »immatura« e transitoria (evidentemente nata nel periodo di transizione), profana perfino nell'ambito della mitologia classica, quasi una rappresentazione i cui protagonisti recitano ognuno per se, isolati sulla scena che è la natura stessa? Anche a prescindere dall'ideazione, questa scena naturale, non solo romantica quanto quella dei »Tre filosofi« ma anche costruita adeguatamente, chi se non il Maestro stesso, l'avrebbe potuto immaginare nei particolari e nell'insieme in modo così magistrale? L'integrità dello spazio, con il fondo del tramonto — e non ne conosco uno simile nell'opera di Giorgione — ci fa sentire la presenza di uno spirito nuovo, d'avanguardia e, allo stesso tempo, sintetico che credè qui una scena impregnata di quel famoso silenzio e raccoglimento delle figure unendole allo spazio, con i colori, in una conciliazione armonica. Poichè quelle figure, come anche gli elementi della natura, sono plasmate col colore, senza ombre, e col colore (col »valeur« luminoso dei toni) è realizzata anche la distanza tra la roccia a sinistra ed il monte a destra, tra il paesaggio fra di essi ed il cielo di un azzurro argenteo in alto.

¹ G. Lorenzetti, *La collection des comptes Donà delle Rose a Venise*. Venise 434.

² Ho visto questo dipinto (tela, alt. 160, largh. 149 cm) all'asta presso la Galleria d'arte Geri a Milano nel 1967, ed ho consigliato al proprietario odierno d'acquistarlo senza riguardo al problema di autenticità autografa e del prezzo ribassato — conseguenza del sequestro giudiziario. Il bel quadro era munito di alcune perizie molto favorevoli (di G. Fiocco, H. Voss, R. Marini e di G. Mariacher). Si trattava dell'asta della collezione Giacobone da Voghera (7 novembre 1967). Nel catalogo n. 2 della stagione 1967—1968 l'»Officina di Vulcano« era notata al numero 23.

È ovvio che un giudizio estetico tanto sommariamente espresso non possa risolvere la questione dell'attribuzione, ma l'imposta però nel centro di tutto il complesso problematico. È altrettanto certo che un particolare — quello della testa di Venere che potrebbe far pensare a Palma il Vecchio — non risolve il problema della collaborazione, e nemmeno quello della cronologia. Dopo l'impressione dell'insieme, assolutamente positiva, che ci collega col determinato ambito di idee e di sentimenti del primo decennio (quello di Giorgione dunque), la tendenza all'analisi e le esigenze della critica odierna, a priori diffidente, mobilitano necessariamente argomenti analitici. Alcuni di questi vorrei anticipare.³

Il nostro quadro non è, senza alcun dubbio, il «paesaggio con figure» come la «Tempesta», e non è nemmeno l'invenzione di un'iconografia enigmatica come lo sono i «Tre filosofi» oppure il «Tramonto». Si tratta veramente di una «mitologia» concepita in modo rinascimentale. Tutto vi è chiaro come sul perduto «Ritrovamento di Paride» menzionato da Michiel e conservato fino a poco fa nella copia di Teniers il Giovane. Ma questa nostra «mitologia» ci appare tanto profana, così poco mitologica e così familiare che è difficile immaginarne l'invenzione senza la partecipazione di uno spirito geniale, capace di effettuare con una semplicità intima la «dissacralizzazione» della scena e delle figure, ambientandole in un paesaggio «contemporaneo», naturale. La leggenda vi è facilmente riconoscibile, ma senza il nimbo, senza nessun grande gesto, in una composizione serena, statica, che ricorda ancora il Quattrocento, animata però dallo spirito del primo classicismo: una rappresentazione pacata in primo piano, in assoluto equilibrio col paesaggio, il quale senza subordinare né le figure, né la leggenda (come sulla «Tempesta» oppure sul «Tramonto»), le ambienta invece armonicamente nello spazio. Le figure del nostro quadro non sono spinte da un lato come quelle sui «Tre filosofi»; uniformemente disposte in tutto il primo piano, forse non sono perfettamente incluse nella natura e nello spazio, ma espongono la leggenda (e la propria presenza) con grande efficacia e forse si potrebbe dire che, riguardo a questo fatto, il dipinto come inventiva sia più vicino al periodo di transizione. La natura è altrettanto presente, in un modo discreto ma convincente, essa non solo incornicia le figure ma le impregna di dolcezza di quel silenzioso crepuscolo sul quale si stende l'argento del trasparente cielo azzurrino, ove solo sopra le colline bluastre sfumano i rossi toni serali. È il clima generale che stabilisce così l'equilibrio tra la natura discretamente poetizzata e la leggenda concepita con un'intima semplicità, trasformata in un racconto privo di alcun eroismo, proprio come sul «Ritrovamento di Paride». Si può osservare inoltre che il nostro dipinto e quell'invenzione perduta⁴ hanno un'adequata relazione delle figure col paesaggio per quanto riguarda la grandezza. Si distinguono per quel concentrazione delle figure nel mezzo del quadro, ma nei due dipinti i personaggi sono isolati, divisi e solitari in modo tipico, spesso con lo sguardo rivolto verso lo spettato-

³ Il caso di un' opera del Giorgione che appare improvvisamente alla luce del giorno in questi nostri tempi è davvero raro e sorprendente, ma non è assolutamente impossibile; basta ramentare il caso del «Tramonto» Donà delle Rose o della «Madonna col Bambino» di Oxford! Può darsi che con questa sorpresa bisogna spiegare il fatto che nessuno dei studiosi venuti in contatto con questo meraviglioso dipinto non l'abbia studiato né pubblicato. Quanto alla provenienza del dipinto ho potuto sapere che nel 1959 (se non sbaglio) era apparsa sul mercato fiorentino dove, pare, che Giacobone l'abbia acquistato.

⁴ P. Zampetti, Giorgione. Ed. Rizzoli 1968, n. 52, pag. 97.

re; come quelle della »Madonna di Castelfranco«, della »Tempesta«, della »Vecchia« e molte altre.⁵ I protagonisti di quella leggenda olimpica diventano così attori inabili, non fanno che posare, come lo facevano veramente nello studio artistico. Marte è seduto, importante e subdolo, bizzarramente »vestito« solo coll'elmo in testa e gambali; e affinché Venere potesse tennere la mano destra come la teneva posando nello studio, il pittore dovette rompere l'arborcello (di cui si vede una parte dietro le spalle della dea) dandole così la possibilità di appoggiarla sulla forca. In quel tempo, solo a un artista moderno e libero poteva venire tale idea. Se aggiungiamo ancora il gesto pudico di Venere (ripetuto più tardi sulla Venere di Dresda) ed il suo sguardo candido di un effetto bizzarro per un nudo esposto con ostentazione, nonché il »Kontrapost« perfettamente rappresentato sebbene in modo alquanto scolastico, abbiamo riassunto gli elementi considerati da sempre determinanti proprio dell'arte del pittore di Castelfranco. Quanto a Vulcano, egli proviene ancor più degli altri, dallo studio, con quel suo sleep che usano i modelli posando per il nudo.

Ma che cosa ci può dire l'analisi tipologica e formale delle figure? Marte, probabilmente, ci ricorderà inanzitutto S. Liberale della pala d'altare a Castelfranco; l'associazione però ci sembra superficiale e, per la nostra argomentazione, anche inefficace: l'elmo è dipinto con più maestria e libertà di quanto lo è quello a Castelfranco oppure quello, meno bello, di »Gattamelata« negli Uffizi; basta vedere come sono modellati i chiodi conici sui guanciali. L'elmo che Marte ha in testa e gli altri sul mucchio di armi nell'angolo a destra, brillano per i riflessi dell'acciaio e delle indorature. A tutto prima il viso di Marte può sembrare inferiore a quello di S. Liberale a Castelfranco; su quel dipinto però verosimilmente si tratta di un ritratto ideale di Matteo Costanzo, sul nostro invece del dio della guerra. Trovo spiritosa l'idea di rappresentarlo come un giovane maligno dallo sguardo subdolo. È seduto rilassato, come immerso in un certo torpore, il corpo floscio, proprio nel senso giorgionesco, la parte inferiore meno sviluppata (bisogna vedere la figura ridipinta della bagnante sulla »Tempesta«⁶), i piedi grandi — come lo sono anche sulla »Tempesta«, oppure sul »Ritrovamento di Paride«.⁷ Venere ha le forme e le proporzioni della Venere di Dresda con la linea del ventre sporgente e i seni piccoli — ciò che si può vedere ancor meglio sul resto del nudo dal Fondaco dei Tedeschi, dove purtroppo non vi è possibile più controllare né la linea dei fianchi né il »contraposto«. Il viso è largo e questa forma della bocca del naso e degli occhi si ritrova spesso sui dipinti del Maestro di Castelfranco.⁸ Sono eccezionali, è vero, i capelli di un biondo chiaro con riccioli che ricorderebbero Palma il Vecchio, un fatto che fa pensare alla collaborazione; forse si potrebbe anche cercare a dimostrarlo col pentimento rivelato dalle radiografie: dapprima la

⁵ Qui bisognerebbe forse far cenno anche del noto dipinto di Londra, »L'omaggio al poeta«, prescindendo del problema attributivo — per A. Morassi »in strettissima relazione con Giorgione«, per L. Coletti a Giorgione appartenebbero l'invenzione, la distribuzione delle masse del paesaggio e alcune figure. Per il problema che ci interessa è importante osservare la subordinazione delle figure al paesaggio e forse anche l'accentuato carattere narrativo di questo.

⁶ A. Morassi, *Esame radiografico della »Tempesta« di Giorgione*. »Le Arti«, agosto — settembre 1939, fig. 4.

⁷ L. Coletti, *Tutta la pittura di Giorgione*. Ed. Rizzoli, 1955, figg. 23, 55.

⁸ L. Coletti, o.c., figg. 63, 64, 65, 66.

testa di Venere era eretta.⁹ Il taglio degli elementi sul viso della dea mi sembra tuttavia un appoggio molto più persuasivo e lo sono ugualmente fazzoletto giorgionesco in testa bianco e blu, dipinto in modo veramente singolare, il disegno ed i particolari di ambo le mani; la destra va confrontata con la mano del giovane filosofo che tiene il compasso sui »Tre filosofi«, considerato il fatto che le mani morbidamente dipinte sono in generale una delle particolarità caratteristiche del Maestro di Castelfranco.¹⁰

Vulcano con la carnagione più scura di quanto lo è quella di Marte (un'altra caratteristica di Giorgione è precisamente la differenza del tono nei nudi), è composto quasi in forma di croce gammata, similmente alla donna nella »Tempesta«. L'obiezione che si potrebbe fare a proposito dell'accorciamento alquanto imperfetto del braccio destro, ci induce a mettere in rilievo le ben note imperfezioni della figura femminile sulla »Tempesta«: non solo è sbagliato il rapporto giusto tra il piede e la gamba, tra la gamba e la parte superiore del corpo, ma sul petto non c'è posto per l'altro seno; si direbbe che Vasari scrivendo sull'arte del disegno in un certo senso abbia avuto ragione, almeno parzialmente. Le radiografie hanno rivelato che l'una e l'altra mano sono state rifatte, ciò che dimostra evidentemente che non si tratta di una copia, bensì della maniera di dipingere rimproverata da Vasari a Giorgione.¹¹ E forse più di ogni altro particolare lo prova il viso di Vulcano che va confrontato con i volti dei due re sull'»Adorazione dei magi« nella National Gallery a Londra e con quello del vecchio filosofo a Vienna. Non è meno convincente l'amorino dal corpo roseo che con le sue forme e la sua morbidezza corrisponde ai bambini di Giorgione.¹² Si distingue da loro però per il suo gesto vivace e per l'astuto viso infantile ciò che lo rende perfettamente funzionale — qualità che abbiamo già constatato descrivendo l'aspetto di Marte. L'amorino con la sua faretra gialla e rossa appesa al nastro azzurro, costituisce un insieme pittoresco e fine, singolarmente spiritoso e vivo.

Ma anche a prescindere da tante e talli corrispondenze, rimane l'argomento essenziale, vale a dire il fatto che tutte le figure sono dipinte senza ombre e senza un »disegno chiuso«, direttamente col colore. L. Coletti scrisse del »problema della luce in funzione ambientale piuttosto che plastico«, e proprio su queste figure quel sorpassare della volumetria diventa evidente; l'evidenza plastica, presente ancora sui dipinti di Bellini, cedette quindi il posto alla spazialità integrale. Vasari nel 1550 aveva già compreso la maniera di Giorgione: »... cacciarsi avanti le cose vive e naturali e di contraffarle quanto sapeva il

⁹ In certi momenti ho pensato anch'io che la testa ed il viso di Venere potrebbero indicare l'intervento di Palma il Vecchio, ma in questo caso bisognerebbe supporre che il dipinto sia rimasto incompiuto nello studio. Eppure, giudicando dalla maniera in generale esso non appartiene agli ultimissimi anni dell'attività del pittore, cosa che non esclude la possibilità che fosse rimasto di un tempo un po' più precoce. Ma quale aspetto dimostrano le opere di Palma del periodo giorgionesco? (P. Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, 1955, figg. 90, 91). Morfologicamente e tipologicamente questi dipinti si differenziano molto dal nostro quadro. Inoltre, cosa ne sappiamo del periodo formativo di Palma? G. Mariacher (*Palma il Vecchio*, Ed. Diamante, Milano 1968, pag. 45) pare disposto a immaginare questo periodo appena verso il 1510, e bisogna aspettare parecchi anni per arrivare alla »Sacra Conversazione« di Praga, cioè al 1515 (G. Mariacher, pag. 16). Ed è anche possibile di capovolgere la relazione, e di immaginare la figura di nostra Venere quale prototipo della tipologia palmesca. In ogni caso, è questo un tipo femminile convenzionale, e molto »accessibile« ai pittori di quel tempo.

¹⁰ P. Zampetti, *Giorgione*, tav. XLII e XLIII.

¹¹ »Ma non s'accorgeva, che egli è necessario a chi vuol bene disporre i componimenti, ed accomodare l'invenzione, ch'è fa bisogno prima in più modi differenti porle in carta, per vedere come il tutto torna insieme.« — G. Vasari, *Le Vite*, 1550.

¹² P. Zampetti, o.c., tav. X, XVII, XXIV.

miglio coi colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci... tenendo per fermo che il dipingere solo con i colori stessi senz'altro studio di disegnare in carta fusse il vero e miglior modo di fare ed il vero disegno.» — Naturalmente, la maniera di Giorgione fu abbracciata dai suoi discepoli, ma anche se si potesse convenire che uno di loro fosse stato capace di fare così perfetto uso dell'insegnamento già all'inizio del secondo decennio, non l'avrebbe certamente fatto in modo tanto geniale. Inoltre, l'opera porterebbe in tal caso necessariamente i distintivi del suo tempo e poi anche di un altro spirito e di una morfologia diversa.

Questo dipinto appartiene al primo decennio iconograficamente e morfologicamente, e la sua integrità e determinatezza stilistica rivelano chi ne è l'autore. Naturalmente, noi non sappiamo chi passò attraverso quello studio, che cosa vi accadeva, chi si servì del pennello negli intervalli dei lunghi discorsi e dibattiti, ma conosciamo la personalità che diede la sua impronta all'arte moderna, ed a ogni opera che realizzò conferì la sua determinatezza intellettuale, sentimentale e artistica.¹³ La critica moderna riuscì, tardi e difficilmente, a ricostruire questa personalità, e adesso per noi il problema essenziale è quindi di stabilire: in quale misura questa opera corrisponda a quella determinatezza, ed entra in quel mondo particolare, oppure in che misura senza restrizioni li conferma?

Non c'è un solo particolare sul nostro dipinto che non abbia le rispettive analogie nel «opus» di Giorgione, così che in un certo qual modo esso diventa un'«accademia del giorgionismo». Dipende dal livello pittorico nonché dall'insieme dell'impressione estetica, se il nostro dipinto troverà il suo posto nel giorgionismo quale concetto generale, oppure rimarrà nella più ristretta ed alta sfera dello spirito di Giorgione. Come «vivono» dunque gli altri particolari in quello spazio, si distinguono da esso (forse come una prova dell'accumulazione meccanica, dell'impotenza creativa), oppure partecipano nell'insieme con la loro libera ma discreta presenza pittorica? Su il «Gattamelata» le armi sono dipinte veramente con virtuosità, ma anche con una certa fredda esattezza, nel cumulo invece, sul nostro dipinto, tutti gli elementi sono eseguiti con la stessa leggerezza come quelli del fregio decorativo nella casa Pellizzari a Castel Franco,¹⁴ pittoricamente però sempre in modo magistrale. Va rilevata la differenza nell'esecuzione pittorica della clava, nonché degli elmi che nella «Fucina del Vulcano» sono molto simili a quello sul «Gattamelata», i chiodi a cuneo però sono foggiate più liberamente ed il luccicare azzurro del metallo è di un effetto sinistro. Il carminio sulla corazza sembra eccessivamente ardito, ma il tono di questo colore (quello della Madonna di Oxford e del filosofo in mezzo a Vienna) è preparato dal rosso pallido del manto di Marte e sostenuto dai riflessi d'oro ed dal tono azzurro verde dei drappaggi sulla corazza stessa. Anche gli arnesi gettati per terra sotto la figura di Vulcano, e la quasi identica incudine, fanno pensare agli affreschi nella casa Pellizzari.¹⁵ Ma più importante di questo inventario materiale è il sentimento di cui è pervasa la natura, vale a dire l'armonia ambientale dell'insieme. Anche qui, dall'erba nel primo piano

¹³ »Fina a i to zorni tuti quei Pittori
Hà fato de le statue, respetiue
A ti, che ti hà formà figure viue;
L'anima ti g'hà infuso co i colori.«

Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, 1660.

¹⁴ P. Zampetti, o.c., tav. VI

¹⁵ P. Zampetti, o.c., pag. 89

dipinta con forza e con caligrafia chiara, che corrisponde a quella sulla Venere di Dresda (ma che, presa a parte, potrebbe esser stata dipinta anche dal Palma o qualche altro seguace), fino al lontano paesaggio di fondo, c'è tutto un inventario già bene conosciuto. La scena dove si svolge la favola mitologica, a differenza dell'artificiale podio a gradini sui »Tre filosofi«, è naturalissima e semplice, chiusa a sinistra dalla grotta che ricorda certamente quelle sui dipinti del »Gruppo Allendale«, e, naturalmente anche quella a Vienna: c'è quasi sempre la parte oscura dell'interno (nel nostro caso vi si scorge anche il fuoco del fabbro), con la parte superiore prominente su cui crescono dei cespugli. Sul nostro dipinto i cespugli sono bellissimi, perfino con piccoli tronchi e con gli orli delle chiome a destra più scuri e bruciati dal vento;¹⁶ e sotto queste piante i rari ciuffi d'erba proprio come sulla grotta sopra la testa di Venere a Dresda. Dall'altra parte, dietro la figura di Marte, col suo noto sentimento per la gradazione spaziale, il pittore costruì alcuni strati di fronde d'alberi, e sul colle retrostante, in controluce profilato sul cielo cristallino, dipinse il suo tipico paesaggio dal architettura rurale, circondato da trasparenti chiome brune, come lo si può vedere sulle altre opere a cominciare dalla »Sacra Famiglia« a Washington. Nel mezzo poi, dal primo piano sotto il braccio di Venere, il pittore stese fino agli estremi limiti dell'orizzonte uno dei suoi più bei paesaggi in miniatura, con i pastori, la chiesa, le case e con l'azzurra superficie dell'acqua davanti. Ma neppure qui si deve cercare il valore nell'inventario convenzionale delle note »lontananze« di Giorgione, bensì nella gradazione che effettuò (a differenza di quell'ultramarino improvviso e brusco a Vienna) dal primo colle dietro il villaggio, il cui colore verde sudicio sfuma leggermente nell'azzurro delle lontananze poi, attraverso il secondo ed il terzo colle azzurro, nel discreto rossore crepuscolare. E qui appena comincia l'apogeo del profondo sentimento di cui tutta la natura è partecipe, con quel trasparente cielo verdazzurro chiaro, ove sono stese le tremolanti striscie di nuvole, forse anche più belle di quanto sono quelle sui »Tre filosofi«; e quel cielo chiaro (senza il giallo alquanto artificiale che si può vedere sulla »Giuditta« a Leningrado e sulla pala d'altare a Castelfranco) realizza in modo straordinariamente efficace e naturale il sentimento di lontananza. Le masse chiare della grotta, del monte e dell'architettura in controluce chiudono lo spazio restringendolo di più verso il primo piano, dove le figure possono »esistere« senza le ombre.

Il restauro, eseguito poco fa a Bergamo da Mauro Pellicoli, non ha modificato l'aspetto del dipinto in chechessia di essenziale, ma ha rimosso alcune vecchie spalmature, e la pulitura ha restituito agli particolari ed all'insieme quasi l'autentico splendore.¹⁷ Sebbene il noto restauratore, ricco di esperienze

¹⁶ P. Zampetti, o.c., tav. XVI, XV, XLVI

¹⁷ Dalla perizia tecnica del sign. M. Pellicoli cito le parti più rilevanti: »Il dipinto rappresentante l'»Officina di Vulcano«, con Venere e Cupido tra Vulcano e Marte, su tela di cent. 160 x 149, è, a mio giudizio, tra le più stupefacenti scoperte che abbia avuto fortuna di fare durante la mia lunga vita.

Conoscendo a fondo in tutti i suoi momenti della sua limitata produzione del mai raggiunto ne superato Giorgione del Castelfranco... posso con tutta coscienza dichiarare di trovarmi di fronte a un vero miracolo che un dipinto di pregio così inestimabile sia giunto in ottime condizioni fino a noi.

Si riscontrano infatti tutte le caratteristiche come nelle estremamente rare opere di Giorgione sopracitate.

Il dipinto in ottime condizioni è genuino autentico dell'epoca.

Ciò è anche confermato dalle radiografie fatte eseguire sotto la mia diretta sorveglianza dal radiologo specializzato dell'Istituto centrale del Restauro di Roma..., dalle quali risultano i pentimenti e le modifiche come abitudine di Giorgione...»

In fede Mauro Pellicoli

quali il restauro della pala d'altare a Castelfranco, della »Tempesta« e della »Vecchia« nell'Accademia di Venezia, abbia rilevato lo stato eccellente in cui ha trovato questo relativamente grande quadro, esso ha, naturalmente, subito le ingiurie del tempo, ciò che si può vedere perfino dalle riproduzioni. Il restauratore ha tolto dalla carnagione delle figure molte spalmature del colore giallo e alcuni contorni neri disegnati ulteriormente (specialmente sulle gambe di Venere sul suo braccio destro, sulle braccia di Marte e sul dorso di Vulcano dove le ombre erano state offuscate, nonchè il rinforzamento delle ali dell'Amorino, le spalmature verdi sulla barba di Vulcano ecc.¹⁸

Eppure le fonti del 16 e 17 secolo non menzionano, tra le opere di Giorgione, nessuna col soggetto trattato sul nostro dipinto. Ridolfi, a dir vero, nella sua lunga lista, registra un cassone »Venere, Marte e Vulcano«, ma la nostra è una grande tela. Per quanto sorprendente possa sembrare che un grande dipinto di Giorgione sia rimasto nascosto in qualche luogo per quattro secoli e mezzo, siamo costretti ad ammettere questa possibilità dopo i casi del »Tramonto« Donà delle Rose e del »Cristo e l'angelo« Vendramin, scoperto e identificato appena poco fa (in mezzo di Venezia) da R. Pallucchini. Comunque, una bella opera d'arte è qui, davanti ai nostri occhi, la cui assoluta conformità con il mondo ideale di Giorgione e con la sua cultura pittorica è tanto evidente, che per me l'unico problema aperto rimane quello della cronologia, e forse di qualche collaborazione d'importanza secondaria.

»La fucina di Vulcano«, già Giacobone, oggi in una collezione privata in Italia, non ha ancora quel carattere monumentale dei »Tre filosofi«, ma le figure non vi sono nemmeno subordinate quanto quelle della »Tempesta«. È difficile dire, naturalmente, se questo fatto mette il nostro dipinto prima o dopo di questo piccolo »paesaggio con figure«. La realizzazione della »lontananza« vi è più matura, per molti elementi essa è affine a quella di Vienna, però le figure sembrano in un certo modo »immature«, corrispondono tuttavia a quelle del Fondaco dei Tedeschi. La poetica stessa non vi è ancora »moderna« quanto lo è quella enigmatica e »filosofica« di Vienna, ma è mitologica solo nel senso delle altre mitologie giorgionesche, come sul »Ritrovamento di Paride«, riguardo alla quale Michiel aveva notato: *»et fu delle sue prime opere«*. Alcuni specialisti autorevoli hanno indicato per i »Tre filosofi« il periodo verso il 1506—1508 (L. Coletti); se prendiamo in considerazione che per quella grande opera Michiel rammenta esplicitamente che fu *»finita da Sebastiano Veneto«*, possiamo supporre tre possibilità: primo, l'opera è rimasta incompiuta nello studio fino alla morte di Giorgione; secondo, il Maestro verso il 1508 eseguì l'opera in collaborazione con lo scolaro (in questo caso però Michiel non avrebbe detto »finita«); terzo, l'opera appartiene all'ultimo periodo ed è rimasta veramente incompiuta. Comunque, è difficile ammettere che appartenga alla »nuova maniera«, a quella di »Cristo sorretto da un angelo« (senza far cenno delle altre opere ancora alquanto ipotetiche, del »Concerto campestre« al Louvre ad es.); il periodo verso il 1508 quindi potrebbe corrispondere alla linea di sviluppo che la critica scientifica riuscì finora a imma-

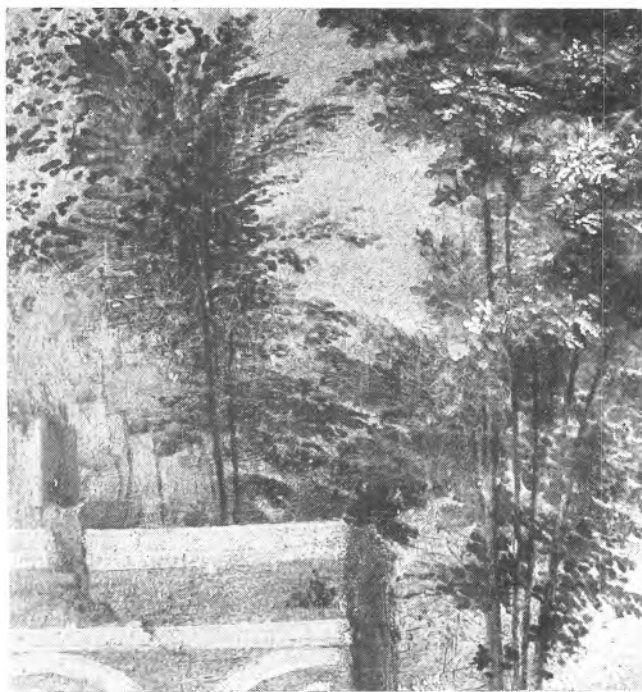
¹⁸ Le radiografie hanno rivelato quello che si aspettava: il disegno »diretto« col pennello e coi colori, e naturalmente alcuni pentimenti tra cui la testa di Venere, che nel primo momento era in posizione più diritta. Ambedue le mani di Vulcano hanno pure subito le modifiche, e sopra lo scudo, dove il pittore abbozzò un mascherone, era prima dipinto l'arco che adesso manca nel cumulo delle armi. E ancora una cosa si vede sulle radiografie: sulla parte destra si alzava, pare, nel primo tempo una rupe, cominciando dietro le spalle di Marte e tagliando l'orizzonte alla larghezza del secondo tetto.

ginare. Accettando per il »gruppo Allendale« come il più probabile il periodo subito dopo il 1500, cioè la fase »leonardiana« fino alla metà del decennio, e la »Madonna di Castelfranco« come il momento terminale, sembra che per il nostro dipinto il tempo del 1506—1508 sia il più verosimile. Rammento le parole di L. Coletti sul criterio che chiamiamo in aiuto *in extremis*, quando tutti gli altri mezzi non servono a nulla: il nostro sentimento per i limiti tra l'ampiezza e l'opulenza, tra il lirismo e la drammaticità, e di una quasi virginea acerbità interiore di contro ad una traboccante fioritura.¹⁹ La »Fucina di Vulcano« si trova ancora dall'altra parte di questi limiti. Se sentiamo la »Venere« di Dresda proprio sul solo limite, il »Concerto« al Palazzo Pitti, e magari anche quello al Louvre (senza riguardo alle attribuzioni) da questa parte, in tal caso la forma delle figure, la sintassi della composizione e tutta la »poetica« dello spazio sul nostro dipinto ci sembreranno ancora alquanto »acerbe« e perfino ingenuie nel più bel senso della parola. È l'ingenuità di uno spirito giovane che sta creando un mondo nuovo ancora relativamente lontano dal denso e serio lirismo del »Cavaliere con il paggio«, ritrovato e proposto da Coletti. Un mondo in cui l'intimità dell'esistenza s'incontra con l'infinità della natura, ed è per ciò che anche questa favola raccontata così ingenuamente viene messa dal Giorgione in contatto con una delle sue più belle »lontananze« e che su quel rapporto è costruita dal pittore un'opera piena di lirismo veramente giorgionesco. L'azione si scorge appena, le figure recitano isolate, sembrano non prendere la rappresentazione proprio sul serio, eppure appaiano quasi immerse nell'incredibilità di quel sogno fittizio.

¹⁹ L. Coletti, o.c., pag. 44.



25. Giorgione da Castelfranco, *La fucina di Vulcano* (part.), collezione privata



26. Giorgione da Castelfranco, *Tempesta* (part.), Venezia, Accademia



27. Giorgione da Castelfranco, *La fucina di Vulcano*, collezione privata



28. Giorgione da Castelfranco, *La fucina di Vulcano* (part.), collezione privata



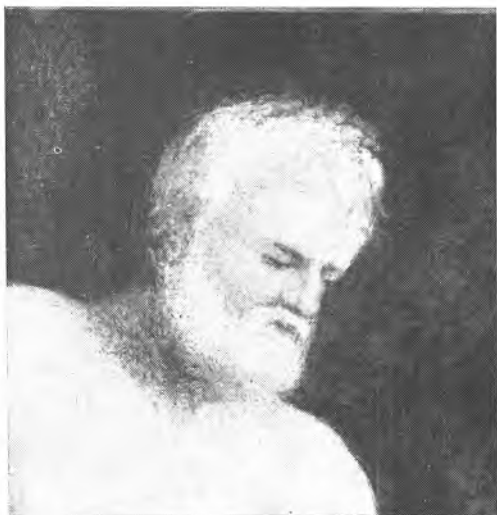
29. Giorgione da Castelfranco, *La fucina di Vulcano*, (part.),
collezione privata

30. Giorgione da Castelfranco, *La fucina di Vulcano* (part.),
collezione privata





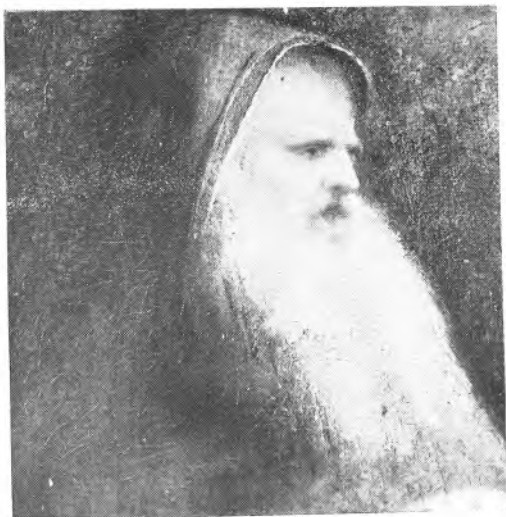
31. Giorgione da Castelfranco, *La fucina di Vulcano* (part.), collezione privata



32. Giorgione da Castelfranco, La fucina di Vulcano (part.),
collezione privata



33. Giorgione da Castelfranco, Adorazione dei Magi (part., a
rovescio), London, National Gallery



34. Giorgione da Castelfranco, Tre filozofi (part., a rovescio),
Vienna, Kunsthistorisches Museum



35. Giorgione da Castelfranco, La fucina di Vulcano (radiogr.), collezione privata



36. Giorgione da Castelfranco, La fucina di Vulcano (radiogr.), collezione privata