

La *Tempesta* di Giorgione e la *Teogonia* di Esiodo nel volume di Ursula e Warren Kirkendale riedito in forma aggiornata

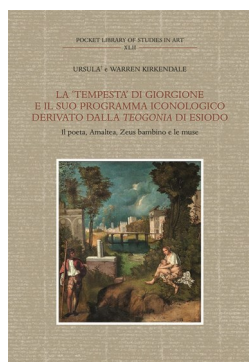
Luigi Agus

*Accademia di Belle Arti di
Palermo*

La cosiddetta *Tempesta* di Giorgione (Venezia, Gallerie dell'Accademia, olio su tela, cm 83x73, fig. 1), è riconosciuta come uno dei più complessi ed enigmatici dipinti dell'intera storia dell'arte, soprattutto per la difficoltà interpretativa che presenta e che ha portato, nel tempo, gli studiosi a darne sempre di nuove, senza tuttavia mai giungere ad una definitiva e condivisa. Una nuova interpretazione, quindi, rischierebbe solo di sommarsi alle precedenti funzionando più come rinfoltimento dell'esteso materiale bibliografico, che non come definitiva esegesi dell'opera, che resta, in tutti i casi problematica, ancor più tenendo conto degli esami radiografici che, già nel 1939, avevano messo in luce una ulteriore figura femminile nuda nell'angolo a sinistra in basso, che poi il pittore stesso coprì sostituendola con il "pastore" che rivolge il suo sguardo verso la donna con il bambino stretto al seno¹.

Diverso sembrerebbe il caso del volumetto scritto da Ursula e Warren Kirkendale, pubblicato per i tipi di Leo S. Olschki di Firenze nel 2022, almeno per la perentorietà del titolo, che preannuncia la soluzione definitiva al problema. Un'edizione, quest'ultima, revisionata e con alcune aggiunte, che ripropone il testo che gli stessi celebri musicologi avevano già pubblicato con la medesima casa editrice nel 2015 in lingua inglese², che pur già noto – anche se non considerato dalla critica italiana – presenta il vantaggio di una maggiore comprensibilità per il pubblico italiano, grazie alla traduzione curata da Gioia Filocamo.

La tesi, frutto di una ricerca principalmente condotta da Ursula e poi revisionata e pubblicata, dopo il decesso della studiosa nel 2013, dal consorte Warren, si basa su una lettura iconografica del dipinto, la cui fonte letteraria è individuata nel "complesso proemio (o, meglio, le parti che assolvono all'intera funzione proemiale), insieme al cosiddetto 'mito della successione', entrambi della *Teogonia* di Esiodo". Un testo, tra i principali dell'antichità, che era certamente noto a Venezia, forse grazie alla traduzione latina del 1474 di Bonino Mombrizio, stampata a Ferrara da Andreas Gallus (André Belfort), o più propriamente a quella greca, inserita in una raccolta antologica, pubblicata da Aldo Manuzio del 1495: "una pubblicazione che andò subito a ruba tra gli eruditi locali e non", come ricordano gli autori.



In particolare, attraverso l'individuazione di una serie di parole chiave contenute nel Proemio (vv. 1-39) e nel Mito della successione (vv. 453-506) dell'opera di Esiodo, gli autori ritengono che "Giorgione ha chiaramente seguito le indicazioni di questo testo con la massima attenzione", mostrando "le fasi più importanti della storia di Zeus bambino e del suo feticcio di pietra, poiché raffigura l'infante all'età raggiunta dopo che 'col volgere dell'anno' ha vinto il suo crudele padre, il re Crono". Il fatto, tuttavia, che sulla tela siano raffigurati solo tre personaggi e non tutti quelli menzionati nel poema, da Zeus a Crono, fino alle muse, Apollo, ecc., non costituirebbe un problema, posto che sarebbero comunque presenti attraverso "metafore ingegnose – ma semplici, e quindi forti".

La complessa, ma sintetica analisi del dipinto fatta dai due studiosi, tendente ad individuare i singoli personaggi e le analogie con il testo esiodico, inizia con quello che definiscono "il dipinto sottostante", ossia la figura femminile nuda al bagno visibile attraverso le indagini radiografiche, che sarebbe niente altro che una musa, rappresentante – *pars pro toto* – anche tutte le altre citate nel poema. Accanto a questa i due vedrebbero anche "la parte superiore di un grande cavallo" e alcune "linee diagonali parallele come quelle usate molto spesso nell'arte antica per rappresentare le ali di Pegaso". Una figura che avrebbe potuto indicare la sorgente d'acqua come *Ippocrene*, "considerata non solo come luogo di incontro delle muse, ma anche come *fons sapientiae* e nutrice dei loro rappresentanti, i poeti", quindi Esiodo stesso.

Terminata l'analisi di ciò che sarebbe, secondo la loro opinione, la prima stesura del dipinto, i due autori si concentrano sulla versione definitiva, ricostruendone la complessa iconografia, attraverso ogni dettaglio analizzati in dieci brevi capitoli (V-XV). Il primo particolare preso in considerazione è il giovane "vestito di strani abiti poveri [...] con la testa chiaramente rivolta verso la balia e gli occhi in ombra", che altri non sarebbe che lo stesso Esiodo, ritratto come pastore con un bastone, così come egli stesso si descrive nel prologo,

mentre è "in *trance* o in preda a una visione", non "a causa dell'infermità fisica, ma perché egli è in grado di proporre una magnifica, travolgente immagine del mondo fin dai suoi albori, e la vista degli occhi viene oscurata, offuscata, dalla visione spirituale".

Ciò che Esiodo vede, e descrive nei suoi versi, Giorgione lo tradurrebbe in pittura, attraverso un complesso sistema di rimandi e metafore che inizia con il corso d'acqua al centro del dipinto, che rappresenterebbe Crono, mentre la torre di guardia la dimora abbandonata di Rea. Quest'ultima risulta accessibile attraverso il ponte, che attraversa curiosamente il ruscello nella sua parte più larga, segno che simbolicamente indicherebbe la vendetta messa in atto da Rea verso Crono, che gli aveva mangiato i figli, quando gli darà una pietra, individuata al centro dell'acqua, al posto di Zeus. Un espediente che metterà in salvo quello che diverrà il re degli dei, che fu nascosto in una caverna, il cui ingresso sarebbe raffigurato in basso "appena al di sopra del livello dell'acqua nera della sorgente dell'Ippocrene". Accanto a questa spuntano due arbusti, uno vivo e uno morto, che rappresenterebbero vita e morte, estate e inverno, ovvero l'intero anno che sarebbe occorso a Zeus per sconfiggere il padre Crono.

In tal modo si giunge agli altri due personaggi raffigurati nel dipinto, la donna e il bambino, che sono rispettivamente indicati come una nutrice rappresentata "certamente" come "la capra-ninfa Amaltea" e Zeus all'età di un anno, visto che "da qualche tempo è in grado di sedersi". Identificazioni derivanti dall'osservazione di alcuni dettagli, come il fatto che la nutrice sembra abbia un solo seno "né destro né sinistro", identificato come la mammella della capra, mentre il vello sarebbe rappresentato dal drappo bianco che dalle spalle scende fin sotto le natiche.

L'analisi passa quindi agli elementi architettonici sulla sinistra e al limitrofo largo sentiero, che rappresenterebbero rispettivamente, la pietra di Crono a Delfi – ridotta in forma di altare con due colonne mozze a imitazione dell'altare-tomba di Apelle raffigurato in una incisione di Nicoletto da Modena – il viso di

Apollo in forma di facciata (divinità che sarebbe richiamata anche dal volatile sul tetto della torre, che ipotizzano essere un cigno), sormontata da “un minuscolo Monte Parnaso” e infine l’ampia via citata nei versi di Esiodo, dove Zeus fissò la pietra vomitata da Crono (vv. 497-500). Per concludere gli autori individuano la presenza di Zeus nel fulmine, quella dei ciclopi nella forma delle nubi, la luna e il fulmine stesso nel loro complesso e infine le muse nei nove edifici sullo sfondo. Questi ultimi, in particolare, se letti da destra verso sinistra in sequenza, sono ritenute le “case” delle figlie di Zeus e Mnemosine, identificate attraverso riferimenti ai testi dell’Alberti e di Vitruvio, partendo da Clio fino a Talia, passando per Euterpe, Melpomene, Tersicore, Erato, Polimnia, Urania e Calliope.

A conclusione di questa interpretazione, riprendendo quanto contenuto nel primo capitolo su “alcune interpretazioni precedenti” che preliminarmente vengono selezionate e analizzate, gli autori elencano 67 interpretazioni che loro definiscono “errate”, avvertendo, in nota, che anche la loro possa essere “mal collocata dai «positivisti» in una tale tabella piena di errori”, aggiungendo che “i circa settanta studi citati *non* hanno la pretesa di essere un elenco completo, né includono le numerose ripetizioni delle medesime interpretazioni di autori successivi”. Seguono poi due appendici come addenda al testo. La prima – pubblicata in italiano e inglese – prende in esame, confrontandole, le monografie sull’argomento di Salvatore Settis, quella precedente degli stessi Kirkendale e quella di Sergio Alcamo³, concludendo – attraverso brani di autoglorificazione ai limiti della recensione encomiastica e accesi toni polemicamente fruttuosi per il fatto che la loro interpreta-



Figura 1. Giorgione, *Tempesta*, olio su tela, Venezia, Gallerie dell’Accademia (1502-1503 circa).

zione fosse stata ignorata dagli altri due autori italiani – che l’individuazione della *Teogonia* di Esiodo quale fonte letteraria per la *Tempesta* sia la definitiva “soluzione dell’enigma”. Nella seconda appendice, invece, è riportato il necrologio dedicato ad Ursula Kirkendale di Alberto Basso, presidente dal 1973 al 1979 e dal 1994 al 1997 della *Società Italiana di Musicologia*, già pubblicato in italiano nel *Bollettino* della stessa Società nel 2013, riproposto tradotto in inglese.

Tralasciando le parti meramente autocelebrative ed encomiastiche, come la seconda appendice, credo che l’attenzione di uno storico dell’arte si debba concentrare sull’analisi iconografica proposta dai due studiosi, con le argomentazioni aggiuntive, per la verità poche, proposte nella prima appendice. In tal senso occorre sottolineare che alcune osservazioni paiono quantomeno illuminanti, altre sembrano più frutto di fantasia. Certamente interes-

sante è la questione della donna con una sola mammella, che tuttavia difficilmente potrebbe essere indicata come una “donna-capra”, l’A-maltea i cui piedi “sono pronti a correre, anche se ora lei è seduta”. Se infatti fosse stata ritratta come ninfa avrebbe avuto entrambi i seni, altrimenti avremmo visto direttamente la capra. Tuttavia, anche ipotizzando che possa trattarsi di una invenzione *borderline* di Giorgione, ritengo avrebbe avuto qualche attributo che potesse aiutarci nell’identificazione, salvo pensare che il telo bianco, che dalle spalle ricade a terra passando sotto la donna, possa essere identificato come la pelle da cui, dopo sua la morte, Zeus creò la sua egida, ponendola tra gli astri del cielo. Del resto, nella mitologia, non mancano le figure femminili prive di uno dei due seni, come le amazzoni, che praticavano la mutilazione di quello destro per tenere meglio l’arco.

Altrettanto discutibile è l’identificazione della porzione di facciata a sinistra, segnata in modo elegante da bianche lesene corinzie che sostengono archi ciechi, su cui è impostata un’ampia trabeazione, come viso di Apollo. Si tratta infatti, più che di una architettura antropomorfa immaginaria (un *blendwerk* come lo chiamano gli autori), di una interpretazione in chiave veneziana di idee albertiane, prossima a quella di Codussi, quindi una porzione di edificio realistico e contemporaneo al pittore, del tutto assimilabile a quelli disposti oltre il corso d’acqua. Per quanto riguarda poi “la pietra nera singola che emerge come una piramide fuori dall’acqua”, che gli autori identificano come “la pietra di Crono, l’*omphalos*”, sembra piuttosto un’ombra riflessa sul fiume; così come “l’oscuro ingresso di una caverna, che pare quasi inaccessibile”, posta “appena al di sopra del livello dell’acqua nera della sorgente dell’Ippocrene”, non è altro che un anfratto roccioso della scogliera che si tuffa su una pozza d’acqua in primo piano. Ancor più inverosimili sono le identificazioni dell’insieme di nuvole, luna e fulmine con un ciclope o del ponte con Rea e il suo inganno messo in atto contro Crono. Anche con uno slancio di entusiastica fantasia, difficilmente si riuscirebbe a concordare su questi ultimi aspetti proposti

nel testo dei Kirkendale.

Più verosimile appare l’accostamento del cippo in laterizi sormontato da una lastra marmorea e una coppia di colonne mozzate con Apelle, fatto che, come giustamente notano gli stessi autori, potrebbe essere messo in relazione con il fulmine, che rappresenterebbe l’abilità di Giorgione messa a confronto con quella del suo più illustre predecessore, che proprio dipingendo una saetta dimostrò le sue elevate capacità tecniche⁴. Altrettanto corretto potrebbe essere accostare il fulmine a Zeus, anche se la limitrofa luna visibile oltre le nubi potrebbe in qualche modo inficiare tale lettura. Stesso ragionamento che potrebbe essere fatto con le nove presunte “case delle muse”, che pur tornando come numero e presentando qualche vago riferimento desunto da Alberti e Vitruvio, presentano il leone, simbolo di Venezia e le insegne dei Carraresi, che i due studiosi non considerano e che difficilmente potrebbero spiegarsi nel contesto da loro rappresentato. Si potrebbe, infine, essere possibilisti nell’identificare il “pastore” povero a sinistra con Esiodo o, più in generale, con un poeta, anche se non pare avere “gli occhi, forse ciechi, calati in ombre profonde”, visto che le pupille risultano ben visibili, mentre è pur vero che il suo sguardo sia trasognato e rapito da quanto vede alla sua sinistra.

Basterebbe fermarsi qua per sottolineare come l’ipotesi dei musicologi americani non solo non possa essere considerata la soluzione definitiva al problema, ma risulti, in molte parti, estremamente debole. Fatto che fu probabilmente all’origine dell’assenza di menzioni del loro studio nella bibliografia italiana, anche se ignorare un testo di tale portata è comunque scorretto da un punto di vista metodologico. Per questa ragione sarebbe stato auspicabile da parte degli autori, in una nuova e aggiornata edizione, proporre una serie di approfondimenti anche di carattere storico che potessero giustificare una simile lettura, al di là della quasi certa conoscenza da parte dell’artista del testo esiodico, da cui presumibilmente avrebbe tratto il dipinto.

Né si ritrovano, nel testo o nell’addenda, riferimenti di carattere formale con cui spiega-

re determinate scelte iconografiche dell'artista, visto che "se le opere visuali sono atti del pensiero, veicolati dalla specificità del linguaggio figurativo, allora le caratteristiche formali che le costituiscono non possono più essere prese per semplici rivestimenti di discorsi o dottrine prestabiliti"; infatti "i dispositivi plastici sono essi stessi significanti e partecipano alla produzione del senso in immagine. Lontani dall'essere il veicolo adeguato a un pensiero elaborato al di fuori di essi, costituiscono la materia stessa con la quale il senso si elabora. Essi sono il corpo insieme sensibile e significante delle immagini. È precisamente in questo punto, dove forme e senso si intrecciano, che un'iconografia degna di questo nome deve far convergere tutta la sua attenzione, al fine di analizzare significati configurati, dispositivi plastici potenzialmente significanti ed efficaci"⁵.

In tal senso manca, ma non solo nell'analisi dei due studiosi americani a dire il vero, una

possibile individuazione della funzione che questo dipinto ebbe quando fu commissionato forse da Gabriele Vendramin, che va escluso possa essere stata meramente decorativa o evocativa. Penso piuttosto che avesse uno scopo moralistico legato al committente, magari come custodia di un perduto ritratto, simile alla contemporanea, o quasi, *Allegoria della virtù e del vizio* di Lorenzo Lotto (Washington, National Gallery of Art), legata al *Ritratto del vescovo Bernardo de Rossi* (Napoli, Capodimonte) o alla *Allegoria della castità* (Washington, National Gallery of Art) il cui ritratto che la accompagnava è andato perduto. Naturalmente si tratta di una ipotesi al momento non verificabile, tuttavia, credo che fino a quando non si individuerà con certezza il contesto in cui fu commissionata e la funzione a cui era destinata, la *Tempesta* resterà, per dirla con le parole di Augusto Gentili, "il più reticente fra tutti i reticenti quadri di Giorgione"⁶.

Note

¹ Antonio Morassi, *Esame radiografico della "Tempesta" di Giorgione*, in "Le Arti", I, 6 (1939), pp. 567-570.

² Ursula and Warren Kirkendale, *Hesiod's Theogony as Source of the Iconological Program of Giorgione's Tempesta: The Poet, Amalthea, the Infant Zeus, and the Muses*, Firenze 2015.

³ Salvatore Settis, *La Tempesta interpretata*, Torino 1978; U. and W. Kirkendale, *Hesiod's Theogony*, cit.; Sergio Alcamo, *La verità celata: Giorgione, la Tempesta e la salvezza*, Roma 2019.

⁴ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 96: "[Apelle] pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura".

⁵ Jérôme Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano 2014, p. 93.

⁶ Augusto Gentili, *Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, 2001; [https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-da-castelfranco-detto-giorgione_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-da-castelfranco-detto-giorgione_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 26/01/2023, ore 21.00).

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.