

# GIORGIONE



SKIRA

# GIORGIONE

*a cura di*  
Enrico Maria Dal Pozzolo  
Lionello Puppi

SKIRA



Giovanni Battista Cima,  
detto Cima da Conegliano  
(Conegliano 1459/1460 -  
1517/1518)

*Daniele nella fossa dei leoni*

Tempera (?) e oro steso a  
pennello su tavola,  
57,7 x 43,5 cm

Milano, Veneranda Biblioteca  
Ambrosiana, Pinacoteca, inv. 90

Il dipinto è realizzato con la tecnica a *grisaille* simulante un finto rilievo bronzeo. Anche per questo risulta immediata la ricerca di emulazione dell'antico. Le lumeggiature in oro sono per lo più disposte rigorosamente in parallelo; assumono un andamento funzionale alla resa delle forme e hanno maggiore frequenza laddove la luminosità deve risultare più alta per l'accendersi dei riflessi. La stesura in ocre del fondo e la definizione chiaroscurale delle forme assicurano a loro volta l'effetto di tornitura plastica e, soprattutto, passaggi e raccordi come fossero, in ultima analisi, di sensibilità quasi tonale. Ogni cosa è sottoposta alla stessa disciplina esecutiva: il personaggio biblico colto in movimenti studiamente bilanciati, si direbbe statuari, le fiere accovacciate e orientate verso destra, come pure l'ambiente naturale descritto nelle concrezioni rocciose che formano un'ombrosa grotta, nello scalare degli alberi in profondità. L'effetto grafico è in ogni caso mitigato proprio dalle gore d'ombra in assenza di lumeggiature. Invece di suggerire il piano astratto della lastra bronzea, si raggiungono nel complesso risultati di valore atmosferico. L'ombra gettata a terra dal personaggio e dai leoni e l'orchestrazione chiaroscurale possono addirittura essere indice dell'ora in cui la prova di supplizio ha luogo: dopo il tramonto, secondo l'allusione del passo biblico. Il profeta Daniele (Dn 6,17, *Aggiunte apocrife*, 14, 23-42) sostiene la prima ingiusta condanna per lesa maestà, la successiva per sacrilegio. Come l'anima di un innocente, è salvato dal male. Per-

tanto la fossa è intesa come immagine dell'inferno, o meglio del sepolcro, e il profeta appare come prefigurazione proprio del Cristo risorto. I due leoni, come "angeli probatori", sono simbolo della natura selvaggia, sono testimoni del giusto, del legittimo, del santo. Si tratta di un tema connesso alla preghiera rituale degli agonizzanti (*Commendatio animae*) secondo la quale Daniele è colui che attesta come la grazia divina salvi il credente dal pericolo che minaccia il corpo e l'anima. Tale interpretazione può suggerire, tra le molte congetture, la collocazione in un contesto funerario; mentre il formato del dipinto consente di indicare l'applicazione su di un mobile a sportelli forse con accanto un perduto *pendant* sul lato destro.

Dal punto di vista tipologico il dipinto è raro ma non unico nel catalogo di Cima. Con la sua peculiarità esprime appieno l'adesione del maestro alla poetica tesa a far rivivere le idealità del mondo classico, qui anche per quanto riguarda la tematica affrontata. Viene a istituirsi, infatti, una sorta di parallelo fra eroe classico e santo cristiano.

Anche Mantegna e, poi, Giovanni Bellini si cimentano a fingere il bassorilievo antico in marmo o in bronzo, applicandosi persino nella resa degli sfondi marmorizzati. In particolare, Mantegna aveva realizzato dipinti "finti di bronzo" per Isabella d'Este e in uno di questi veniva riconosciuta la tavola dell'Ambrosiana, prima dell'accertamento della giusta paternità (Selvatico 1849; Von Hadeln 1906). Sono molteplici gli insegnamenti che Cima dimostra di recepire in quest'opera. Nel guardare a Bellini e ad Antonello da Messina, coglie il loro spirito di emulazione del classico insito nella ricerca di proporzioni ideali. In particolare ne studia la funzione della luce e del colore nel garantire tale perfezione in forme di assoluta integrità plastica entro uno spazio architettonico o paesaggistico sentito e partecipato allo stesso modo, ovvero in una di-

mensione armonica. Essa è espressa anche attraverso l'ammorbidente delle cromie progressivamente più calde e luminose. Un punto di riferimento non secondario è da indicare nella contemporanea statuaria classicistica di Venezia, specie quella di Tullio e Antonio Lombardo, inoltre nell'arte del bronzo del giovane Andrea Riccio.

Diversamente dagli esempi di Mantegna e Bellini, per i quali il rilievo marmoreo o bronzeo è occasione per una resa illusionistica insita nella stessa scelta imitativa degli sfondi, Cima in quest'opera aderisce a un'altra linea di ricerca delle più moderne e perseguita in altre tipologie di dipinto da questi stessi maestri. È quella di rappresentare una figura stante in paesaggio e di tendere verso quella conquista tanto moderna dell'unità di partecipazione sentimentale. Su tali temi, fatti i debiti distinguo, si applica lo stesso Giorgione con le prime prove riconosciute che riguardano scene bibliche in paesaggio (*Mosè alla prova del fuoco*, *Giudizio di Salomone*, Firenze, Galleria degli Uffizi). Di particolare suggestione è l'appunto secondo il quale nell'atteggiamento stante e nello sguardo confidente di Daniele si può ravvisare addirittura "il substrato dell'attitudine sottesa alla concezione figurativa dei tre filosofi, 'perspicenti'", in particolare per la figura centrale della celebre tavola di Giorgione di Vienna, datata 1504-1505 circa, specie per come appare nella versione colta dalle analisi radiografiche (Lauber 2002<sup>a</sup>, p. 115, nota 114).

Si aggiunga almeno la memoria della tesi di Luigi Coletti (1959) nel suo aspetto per così dire "ideale". Lo studioso riteneva che a Giorgione si potesse assegnare come maestro Cima più di altri, se un maestro si dovesse cercare. Si tratta di un'indicazione non traducibile in un diretto allunato, ma nel senso che a Cima competeva l'anticipo negli anni novanta di una poetica della quale Giorgione poteva "innamorarsi": quella della "luce profonda che

imprime al colore una ricchezza particolare, di quel senso del nuovo della natura, nella quale il Cima immergeva i suoi personaggi, di quella pace agreste, che egli trasfondeva nei suoi "paesi" (Palucchini 1962).

Con riguardo agli illustri esempi indicati di dipinti finti di bronzo e a queste ultime osservazioni sui rapporti con Giorgione, assume particolare importanza la delicata datazione del dipinto di Cima. Come osserva Humfrey (1983), è resa difficile dalla tecnica impiegata. Si deve tener conto nelle comparazioni come essa potenze, ovviamente, i valori disegnativi. Lo studioso propone la datazione più tarda a confronto con opere assegnate al 1510 circa. Sono quelle mitologiche, o "poesie visive" più "giorgionesche" di piccolo formato, come *l'Endimione dormiente* e il *Giudizio di Mida* della Galleria Nazionale di Parma, o quelle di *Teseo e il Minotauro*, *Bacco e Arianna* del Museo Poldi Pezzoli, il *Sileno* della collezione Johnson di Filadelfia, e ancora il *Giuramento di Mida* di Copenhagen. In tutte le figure dominano sul paesaggio tanto da lasciar supporre che nel caso in cui ciò non avvenga, come nel *Duello* di Berlino (Gemäldegalerie, n. 17A), si tratti di un frammento. Sulla scorta, tra l'altro, di un probabile interesse di Cima nei riguardi delle formelle bronzee applicate all'altare del doge Agostino Barbarigo della chiesa della Carità in Venezia, realizzato in base al testamento del 1501 (ora Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro), veniva proposta da chi scrive un'anticipazione rispetto a tale data, ovvero il 1505 circa (Fossaluzza 2004, 2005). Una retrodatazione nella prima metà degli anni novanta, a confronto con il *Battesimo di Cristo* di San Giovanni in Bragora (1492-1494), è stata sostenuta più di recente da Momeno (2008) a motivo dell'aspetto del disegno e del paesaggio che tendono alla geometrizzazione. Se la proposta di anticipazione può ritenersi opportuna, pur obbligando a rinunciare al rap-

porto che si era ipoteticamente e secondariamente istituito con l'altare Barbarigo, non pare tuttavia condivisibile una datazione così alta. Come sopra descritto, si ravvisa un modo di scalare in sequenza i piani in forme chiare e di inserire coerentemente la figura nel paesaggio, sentito come elemento ravvicinato, che meglio ha riscontro in opere che, per lo meno, si dispongono ben avanti nella seconda metà degli anni novanta. In esse si assiste anche a una più evoluta temperie classicista e arcadica.

*Bibliografia:* Selvatico 1849, pp. 188-189; Hadeln 1906, VI, p. 595; Menegazzi 1981, pp. 56, 148, con bibliografia generale; Humfrey 1983, p. 124, cat. 87, p. 141, con bibliografia generale; Fossaluzza, in *Gli Este a Ferrara* 2004, pp. 230-233, cat. 53; Fossaluzza, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, I, pp. 95-99, cat. 20; Momesso 2008, p. 476, cat. 105.  
(Giorgio Fossaluzza)