

## IL LAURO DI LAURA E DELLE 'MARITATE VENETIANE'

di Enrico Maria Dal Pozzolo

*quest'apertura di seno accenna voler alcuna  
cosa caramente, come nel core, ricevere*

Giovanni Bonifacio, *L'arte dei cenni*, 1616

Al centro della seconda sala, come una regina, la piccola 'Laura' di Giorgione teneva il campo, intrecciando un dialogo, che sapeva quasi di sfida, con gli altri quindici pezzi attribuiti al maestro presentati nella mostra parigina su "Le siècle de Titien", svoltasi al Grand Palais dal 9 marzo al 14 giugno 1993 (fig. 1).<sup>1</sup>

Forte di una delle due sole date certe che il catalogo del pittore ci offre — quel primo giugno 1506 che compare sul verso della tavola (l'altra è il 1508 degli affreschi del Fondaco) — essa non poteva che risultare un imprescindibile punto di riferimento nell'arduo tentativo di mettere ordine in una cronologia tutta, o quasi, da inventare. Cartina di tornasole o pietra di paragone, oggi. Eppure fino agli anni '30 e '40 del nostro secolo, e anche oltre, i dubbi sulla sua autografia continuavano a serpeggiare, a dispetto di un'iscrizione — attestante la "mā de maistro zorzi da chastel fr[ancho] cholega de maistro vizenzo chaena" — certamente da porsi entro la prima metà del Cinquecento, anche qualora si trattasse non dell'originale ma di una trascrizione (giuste le osservazioni di Wilde sulla congruità cronologica delle forme lessicali adottate).<sup>2</sup> Ma se la paternità giorgionesca non è più — ovviamente — *sub iudice*, lo è invece il soggetto rappresentato.

Il primo 'titolo' che l'opera dimostra di portare con sé è il più ovvio, e si recupera nell'inventario dei dipinti appartenenti alla collezione veneziana di Bartolomeo della Nave, stilato nel 1636 da Lord Basil, quando se ne predispondeva la vendita al visconte di Hamilton, in Inghilterra: "Petraces Laura" [*sic*].<sup>3</sup> La presenza del lauro alle spalle della figura, in posizione così preminente ed enfaticizzata, non poteva che ricondurre alla donna amata da Francesco Petrarca, e cantata con tanta perfezione di stile. Con tale denominazione il dipinto venne definito per un certo tempo, al punto che ancor oggi è quella canonica, pur entro letture ben difformi; e comunque sono numerosi coloro che non rinunciano a cogliere nell'immagine una precisa traiettoria petrarchesca che, all'inizio del Cinquecento, chiama in causa in primo luogo il ruolo assunto da Pietro Bembo.<sup>4</sup> Tuttavia apparve subito chiaro che, in sé, l'alloro poteva ugualmente alludere anche ad un'altra figura letteraria, con cui Laura si poneva comunque in relazione: ossia Dafne.<sup>5</sup> In tal senso si pronunciò, ad esempio, Richter nella sua ampia monografia del 1937, sottolineando in particolare la connotazione 'poetica' conferita dalla pianta; la medesima connotazione che spingeva Adolfo Venturi, nel 1928, a definire il dipinto come il ritratto di una poetessa e, più di recente, Maurizio Calvesi ad identificare la donna con "la pudica e provocante Sofia, oggetto del desiderio di Filon" (il protagonista dei "Dialoghi d'amore" di Leone Ebreo).<sup>6</sup> Dal mito alla quotidianità il passo è meno breve di quanto non potrebbe ragionevolmente sembrare, ma tra Quattro e Cinquecento è più che ammissibile, e il compito di qualificazione nominale in altri casi sicuramente assolto da un vegetale (il parallelo con la Ginevra de' Benci di Leonardo è stato di sovente richiamato)<sup>7</sup> consentì di credere che questa fanciulla — così realisticamente indagata nei tratti e straordinariamente carnale nella restituzione fornitaci



1 Giorgione, Ritratto di donna. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

dall'artista — non fosse altro che una comune donna veneziana di nome, appunto, Laura, amante o moglie di quel Messer Giacomo (“*mis giac<sup>mo</sup>*”) che, secondo quanto si legge nell'iscrizione a tergo, rivolse a Zorzi l'“*instantia*” di realizzare il dipinto. Secondo Zampetti e altri saremmo davanti alla stessa modella della “*Tempesta*”.<sup>8</sup> Dunque un'opera che nascerebbe e acquisterebbe senso all'interno di un rapporto di coppia, qual esso sia. Infatti — e siamo ai due principali approcci esegetici — la critica si è divisa su come decodificare gli elementi offerti dall'immagine e, quindi, a quale categoria etica, per così dire, appartenne la giovane. Da un lato vari studiosi hanno creduto di scorgere in lei una cortigiana, sulla base soprattutto dell'inammissibilità, per una gentildonna all'epoca, dell'esibizione del seno nudo: tale argomento veniva avanzato, già nel 1908, da Justi e di recente si sono dichiarati d'accordo Ost, Hornig, la Lawner e, in più d'una occasione, la Anderson.<sup>9</sup> Quest'ultima richiamò l'attenzione sul fatto che “*when courtesans entered the profession they usually assumed a different name, and according to the sixteenth century catalogues of courtesans, the most popular choice was Laura and Lauretta. The laurel wreath behind Laura appears to be a pointed reference to her profession, as pointed as are the flowers held by Titian's Flora.*”<sup>10</sup> D'altra parte sono stati altrettanto numerosi coloro che hanno sottolineato l'assoluta pertinenza dell'alloro all'ambito matrimoniale, dove viene inteso quale attributo di castità e fedeltà: così la pensarono, in particolare, Noë e Verheyen, che solleccitarono vari paralleli figurativi, il più efficace dei quali è certamente quello con il lottesco “*Ritratto nuziale di Marsilio e Faustina Casotti*” conservato al Prado, dove i due coniugi vengono da Amore posti sotto un giogo d'alloro.<sup>11</sup> Ci fu anche chi portò quest'ipotesi alle estreme conseguenze, sulla base soprattutto del confronto con la versione dell'opera fornitaci da Teniers in una delle sue celebri Gallerie (precisamente quella di Madrid). In essa la figura non appare a mezzo busto, come oggi, ma a tre quarti; in alto il disegno delle foglie si conclude e in basso compare la mano sinistra appoggiata sul ventre. Gesto assai eloquente, specie perché il ventre è tanto gonfio da sembrare gravido, quasi identico a quello della sposa Arnolfini nel celebre dipinto di Van Eyck. In tali termini lesse l'opera Pignatti<sup>12</sup>, confortato forse anche dal fatto che la riduzione della tavola fosse quasi concordemente ammessa: lo stesso Berenson, negli “*Elenchi*” del 1957, giustappose la riproduzione del dipinto nel formato attuale al dettaglio dell'esemplare di Teniers.<sup>13</sup> In realtà, come rilevato da Wilde e Ballarin, le misure odierne corrispondono quasi esattamente a quelle indicate nell'inventario del 1636, la prima fonte ad informarci sulle dimensioni del quadro.<sup>14</sup> Bisogna dunque ritenere che Teniers — che in un'altra “*Galleria*” (quella di Monaco) lo aveva riprodotto nel formato che conosciamo — si sia divertito a giocare con Giorgione; esattamente come fece mettendo in mano al più giovane dei “*Tre filosofi*” un piatto di minestra nella copia, per altri aspetti puntuale (riproduce infatti le perdute estensioni laterali), alla National Gallery di Dublino. Va infine ricordato che non tutti scorsero nell'immagine un ritratto, fosse esso di persona reale o immaginaria, ma preferirono pensare ad una vera e propria “*Allegoria della bellezza muliebre*”: così, in un rapido accenno, Anna Pallucchini e, ben più argomentatamente, Giovanni Pozzi.<sup>15</sup>

Esistono quindi almeno sei filoni interpretativi, tra loro in fondo collegati nella sequenza digradante che dal riconoscimento di un matrice allegorica, o comunque letteraria, giunge ad una lettura più ‘terrena’ e prosaica.

Qual'è allora, fra le tante avanzate, l'ipotesi più convincente? A nostro avviso quella che intravede un ritratto di ambito coniugale, dove i vari attributi esibiti concorrono ad una presentazione assolutamente innalzante e nobilitante della donna. Chiariremo subito per quali motivi siamo convinti di ciò, ed anche quali fonti iconografiche poterono stare alla base della scelta, per certi aspetti nient'affatto dirompente, di Giorgione. Prima, però, va affrontato in breve un argomento comunque ineludibile trattando del dipinto viennese: quello della forma in cui, nel Veneto della fine del Quattrocento e dell'inizio del Cinquecento, si presentava l'immagine della donna amata dal Petrarca.<sup>16</sup> A riguardo della quale occorrono alcune precisazioni.

Visitando la casa padovana di Pietro Bembo, Marcantonio Michiel registrava la presenza di un "retrato de Madonna Laura amica del Petrarca tratto da una Santa Margarita che è in Avignone sopra un muro, sotto la persona della qual fu ritratta Madonna Laura". Egli non ci fornisce indicazioni più precise, dal momento che il nome dell'autore non viene specificato — come accade in altri numerosi casi — lasciando nel manoscritto tre puntini, che avrebbero dovuto essere riempiti forse in un secondo momento.<sup>17</sup> Il possesso di un quadro di tale soggetto da parte del patrizio veneziano non sorprende. Egli infatti aveva legato il suo nome alla fortuna strepitosa che l'opera del letterato aretino conobbe lungo l'arco di tutto il primo Cinquecento, grazie in particolare all'edizione aldina del "Canzoniere" del 1501, da lui curata sul testo originale, ed alle "Prose della volgar lingua" del 1525. Ma non solo in termini di omaggio generico va compresa questa proprietà. In essa si scorge un riflesso filologico sottilmente puntuale, che riconduce alla testimonianza data dal Petrarca in merito ad un "Ritratto di Laura" eseguito da Simone Martini. Su di essa il Bembo medesimo modellò due suoi componimenti in lode dell'amata, a sua volta ritratta da Giovanni Bellini.<sup>18</sup>

L'informazione fornita da Michiel, significativa soprattutto alla luce del più generale desiderio emulativo del Bembo — quasi una *full immersion* nella memoria del poeta (si ricordi che egli possedeva il Codice Vaticano Latino 3195) — è stata di frequente messa in rapporto con un'altra, dovuta a Ridolfi. Questi, trattando di Jacopo Bellini, così scrive: "vidi medesimamente di questa mano l'effigie del Petrarca e di Madonna Laura, quali cose furono tenute in que' tempi in molto pregio."<sup>19</sup> Parrebbe quasi di cogliere una perplessità, forse qualitativa, nella precisazione "in que' tempi"; più che legittima pensando alla bassa lega denunciata dalla maggior parte dei numerosi ritratti dei due che sono giunti fino a noi. Comunque sia, quella che va richiamata è la possibilità che un fraintendimento — o, più probabilmente, un'intenzione fraudolenta — stia alla base dell'inciampo in cui molti, anche di recente, sono caduti. Seguendo infatti quanto nel 1803 scrive lo storico trevigiano Domenico Maria Federici si è indotti a ritenere che l'esemplare di Jacopo fosse appunto quello posseduto dal Bembo, giacché così egli attesta nelle sue "Memorie trevigiane": "Jacopo dipinse il ritratto di Laura del Petrarca, e si vuole quello, che fu tratto da una S. Margarita in Avignone sopra di un muro, sotto la Persona della quale si ritrasse al vivo Madonna Laura."<sup>20</sup> Le parole sono quasi le stesse di Michiel, e viene da credere che si tratti di un'interpolazione. Infatti Federici aggiunge che "di questo ritratto Girolamo Bogni che lo possedeva vi fece alcuni Endecasillabi. Dalli Bogni passò nella quadraria del Conte Fioravante Avogaro a S. Andrea"; fa seguire quindi la trascrizione dei versi, che portano come titolo "In Archetypa Laurae Effigies in Pictura Jacobi Bellini". Ma nella verifica sui "Promiscuorum libri" di Girolamo Bogni, al carme XLV del tredicesimo libro, non troviamo affatto il nome di Jacopo Bellini, e numerose sono le inesattezze nella trascrizione del testo.<sup>21</sup> È indicativo che già in altri casi sia stata dimostrata l'inaffidabilità di Federici, che spesso tralascia o inventa. Il fatto poi che la sua opera segua di appena tre anni la prima edizione del testo di Michiel — data alle stampe nel 1800 da Morelli, senza che ancora se ne fosse riconosciuta la paternità<sup>22</sup> — induce a più d'un sospetto. Resta comunque non trascurabile la testimonianza di Girolamo Bogni (forse databile al 1511, anno a cui risale il componimento successivo), soprattutto se calata in un contesto ricchissimo di spunti e temi petrarcheschi qual'era quello trevigiano del primo decennio del Cinquecento, su cui ci siamo soffermati a proposito di una delle due "Allegorie" di Lorenzo Lotto alla National Gallery di Washington.<sup>23</sup>

Certo è che in questi anni il fervore con cui da più parti ci si confrontava con lo stile e con le allegorie del poeta toscano non poteva non riflettersi anche sul piano visivo, e provocare una forte richiesta di immagini. Quelle di Laura si possono far rientrare in tre categorie. La prima, assai nutrita, fa capo ai "Trionfi"<sup>24</sup>; in essa però, a ben vedere, la certezza del riconoscimento viene a mancare, dal momento che sussiste il dubbio non teorico se la donna sul carro



2 Ritratto di Laura nel frontespizio dei *Sonetti, Canzoni e Triumphi* di m. Francesco Petrarca, Venezia 1549.



3 Pittore veneto dell'inizio del XVI secolo, Ritratto di Laura. Già Bergamo, Galleria Lorenzelli.



4 Pittore veneto verso il 1530, Ritratto di Laura. Padova, Museo Civico.

sia proprio lei e non piuttosto una personificazione della castità, di cui la pianta, fin dall'epoca classica, era simbolo. La seconda si recupera in tante miniature decoranti le "Rime" (da segnalare in special modo, per la libertà d'approccio, quelle del "Canzoniere" di Antonio Grifo nell'incunabolo oggi a Brescia)<sup>25</sup>, ma quasi mai in pittura di altro genere: gli unici esempi che siamo in grado di addurre sono quelli della citata, e peraltro discussa, "Allegoria" di Lotto a Washington ed il ciclo — mediocre e non esente forse da intenti speculativi — della casa del Petrarca ad Arquà, del 1550 circa.<sup>26</sup> La terza categoria è, in rapporto al quadro viennese, la più vincolante: ci riferiamo ai numerosissimi ritratti di Laura a mezzo busto.

Nel Veneto del XVI secolo essi possono tranquillamente essere fatti risalire a due filoni fondamentali. Il primo si appoggia ad un prototipo perduto, la cui più celebre derivazione è quella (non però originale, anzi ottocentesca) del codice Plut. XLI, 1, che si conserva nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.<sup>27</sup> In esso la donna compare a mezzo busto — come si è detto — col volto visto di tre quarti e con i capelli biondi raccolti in un ricco copricapo a cuffia, culminante in un fermaglio di forma ogivale che cade sulla fronte. Troviamo questa iconografia diffusa in quasi tutte le edizioni delle "Rime" che recano nei frontespizi i ritratti di Petrarca e di Laura. Un esempio riccamente elaborato si ha nei "Sonetti, Canzoni e Triomphi di m. Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca", stampati a Venezia, nel 1549, da Pietro e Giovanmaria de Nicolini da Sabio (fig. 2).<sup>28</sup> Esistono però anche dipinti che, dal punto di vista cronologico, sembrano senza dubbio precedere tali esemplari a stampa, come quello attribuibile a Giovanni Paolo degli Agostini all'Ashmolean Museum di Oxford, dove il poeta e l'amata vengono inseriti in un'unica composizione (con il volto di lei, comunque,



5 Pittore veneto dell'inizio del XVII secolo, Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano, Giovanni Battista, Rocco e Maddalena. Già Firenze, mercato antiquario.

ruotato rispetto al solito)<sup>29</sup>, e come quello al Kunsthistorisches Museum di Vienna, reso noto da Wilde come copia dal perduto originale di Jacopo Bellini<sup>30</sup>, o come un altro, dei primissimi anni del Cinquecento, già presso una galleria bergamasca, che qui presentiamo (fig. 3).<sup>31</sup> Alla medesima fonte attinse pure il pittore patavino che pose mano alla decorazione della sala centrale della casa del poeta ad Arquà.<sup>32</sup> E i casi segnalabili potrebbero essere molti altri.

La seconda tipologia cui accennavamo è nota essa pure attraverso numerosi esemplari: una dozzina almeno.<sup>33</sup> Per essa, in vero, non si è giunti mai alla certezza che si tratti effettivamente di un "Ritratto di Laura", ed infatti spesso si ricorre alla formula, del tutto generica, di "Ritratto muliebre" (fig. 4). In realtà esistono vari motivi che consentono di considerare indubitabile tale identità, per lo meno nella maggior parte dei casi.<sup>34</sup> Anzitutto la saltuaria inserzione della scritta "Laura" o dell'alloro. L'iterazione del soggetto in termini quasi sempre inalterati esclude poi che ci si trovi innanzi ad un ritratto; per questo — ora sì — è verosimile che la pianta emblemattizzi proprio il nome della donna, nel senso cioè usato abitualmente dal poeta. È significativo del resto che alcuni esemplari del XVII secolo facciano pendant ad un "Ritratto del Petrarca".<sup>35</sup> Uno degli aspetti più singolari di questo secondo filone è che più spesso dell'altro palesa il tentativo di accentuare il carattere religioso della donna (al collo della quale viene posta una croce), sulla scia di una tendenza disincarnante della vicenda amorosa del poeta che culminò nel canzoniere spirituale del frate veneziano Girolamo Malipiero.<sup>36</sup> Un caso clamoroso di estremizzazione di tale processo si ha in una pala (certamente di area veneta e forse dell'inizio del Seicento) passata nel 1979 ad un'asta fiorentina di Sotheby, in cui il volto di questa Laura venne impiegato per una "Santa Maddalena" (fig. 5).<sup>37</sup> Semplice riutilizzo di car-



6 Giovanni Agostino da Lodi, Madonna col Bambino e due donatori (particolare). Napoli, Museo di Capodimonte.

toni, o non piuttosto consapevolezza di un preciso indirizzo esegetico che tendeva a riconoscere in Laura una personificazione di sapienza e bellezza spirituale? Se così fosse, notevole valore correlativo assumerebbe la testimonianza portata da Michiel sul ritratto di Laura ricavato dalla “Santa Margherita” avignonese. L’ipotesi è suggestiva, ma potrebbe essere applicata solo all’altro archetipo, poiché è del tutto evidente che l’impianto figurativo che sorregge questa seconda tipologia — così guizzante e aggressiva nella torsione del busto e nella penetrante mobilità dello sguardo — molto difficilmente risalirà a prima del Cinquecento; e presuppone, ci pare, taluni moduli para-giorgioneschi adottati da Tiziano e dalla sua cerchia verso il 1510-15.<sup>38</sup> Insomma: un falso umanistico.

Ciò che emerge dal setaccio di tutti questi esemplari, in ogni modo, è che l’utilizzo dell’alloro quale elemento allusivo al nome ed alla storia di Laura è assolutamente ininfluente: può esserci ma più spesso manca. Ciò che consente di evocare la sua figura sono in realtà gli impianti, i dettagli (come il copricapo col diadema, ad esempio) e, soprattutto, i tratti somatici. Essi non potevano non essere, agli occhi dei committenti delle opere, ‘filologici’, appartenere cioè alla *lectio* tradizionalmente più consolidata e, perciò, testualmente affidabile. E perfetto è, al riguardo, il rilievo di Noë sulla difficile ammissibilità di una chioma bruna anziché bionda.<sup>39</sup> Diciamo questo per evidenziare il fatto che se Giorgione avesse davvero voluto richiamare in maniera chiara — anche solo all’interno di un semplice ritratto di donna (cortigiana o sposa che fosse) — l’ascendente dell’amata petrarchesca, avrebbe avuto ben più solidi e univoci appigli a cui aggrapparsi. Ciò non esclude che di quelle discussioni e di quel mondo non possa esservi traccia, anzi; e neppure che la fanciulla non potesse chiamarsi Laura. Ma il discorso è un altro. E torniamo al capolavoro del Kunsthistorisches Museum.

Abbiamo già anticipato che, secondo noi, la più convincente delle letture fino ad oggi proposte è quella che intravede nella donna la sposa del Messer Giacomo che, come attesta l’iscrizione a tergo, richiese il dipinto. Per portare qualche argomento nuovo al riguardo ci sembra opportuno tentare di slegare, e poi riaccorpere, i principali elementi semantici dell’immagine. Che sono tre. Il primo è, senza dubbio, il lauro.<sup>40</sup>



Non è questa la sede per ripercorrere la storia dell'impiego simbolico di tale pianta, tanto antico quanto, per certi aspetti, invariato.<sup>41</sup> Basti solo ricordare che — da Virgilio e Ovidio in poi — il lauro è stato sempre connesso all'eccellenza poetica e storiografica (e al relativo coronamento) e, soprattutto grazie al modello dafneo che rivisse in Petrarca, alla fuga dall'amore; e quindi verginità e castità.<sup>42</sup> In rapporto ai contesti d'applicazione, l'iconografia ha scisso tali significati, con l'accentuare uno solo dei due aspetti, scivolando non di rado però in una formula vagamente astratta. Per dirla in altri termini, da un lato si assiste ad un uso dell'alloro quale generico attributo glorificante, che può essere variabilmente applicato a contesti poetici, politici, dinastici o semplicemente professionali, in senso, *tout court*, di virtù.<sup>43</sup> Dall'altro, ed è altrettanto frequente, si estrapola il secondo valore, per inserirlo all'interno dell'iconografia sacra, in relazione, soprattutto, alla Madonna.

A Venezia, tra la fine del Quattrocento e gli inizi del nuovo secolo, quest'ultimo impiego è testimoniato innumerevoli volte. Nel 1506 Lorenzo Lotto consegna la "Pala di Asolo". Con la vegetazione nel primo e nel secondo piano egli tesse un serratissimo discorso teologico che, a nostro avviso, culmina in un riferimento all'Immacolata Concezione; sotto l'anziana Maria pone una pianta d'alloro, che dovrebbe andare intesa quale allusione alla sua castità.<sup>44</sup> Più o meno negli stessi tempi Boccaccio Boccaccino, in un'opera di umori lagunari qual'è l'"Annunciazione" della collezione Boncompagni Ludovisi a Roma, intreccia due rami di lauro sotto la volta che accoglie la scena.<sup>45</sup> La medesima soluzione è fatta propria anche da Benedetto Diana, in una delle sue prove più profondamente e sapientemente intrise di giorgionismo; la "Madonna col Bambino tra i Santi Giovannino, Ludovico da Tolosa ed Anna" delle Gallerie veneziane, dove sopra il trono della Vergine, carezzati da una luce argentea e quasi lunare, s'inarcano due enormi rami.<sup>46</sup> È interessante notare come tale formula si ritrovi non solo in contesti sacri ma anche, lo vedremo, sul verso di alcuni ritratti matrimoniali.



7 Jacometto Veneziano, Ritratto virile (verso). Londra, National Gallery of Art.



8 Pittore degli inizi del XVII secolo, Ritratto (?) di sposa veneziana. Già Londra, mercato antiquario.

Nei casi cui abbiamo appena accennato l'inserzione della pianta denuncia un carattere, per dir così, accessorio e di commento marginale. Ben diversa è l'enfasi prodotta allorché essa s'innerva e si dirama, come nella fanciulla di Vienna, alle spalle di Maria. Ne abbiamo numerosi esempi, soprattutto in area veronese. Si pensi, in particolare, alla pala di Girolamo dai Libri già nella chiesa agostiniana di San Leonardo in Monte, presso Verona, ed ora al Metropolitan Museum di New York, del 1520 circa<sup>47</sup>; oppure ad una "Madonna col Bambino" alla National Gallery di Londra — per noi di Palma il Vecchio, ma attribuita anche a Cariani, Bonifacio Veronese e Moretto — dove il folto e verdeggiante cespuglio viene attorniato da piante di altra specie; un dipinto che forse si appoggia ad un prototipo perduto del maestro di Castelfranco, tant'è aderente ad alcune sue soluzioni.<sup>48</sup> Esiste però almeno un'opera che propone a Venezia tale modulo antecedentemente a Giorgione. Ci riferiamo alla "Madonna col Bambino e due donatori" di Giovanni Agostino da Lodi al Museo di Capodimonte a Napoli, databile intorno ai primissimi anni del 1500, e forse 1501 (fig. 6).<sup>49</sup> Il parallelo con l'esemplare viennese è molto forte, e prende risalto soprattutto in quanto la critica ha di recente sottolineato un proficuo rapporto di dare-avere tra i due pittori, confermato oggi dal recupero di una copia del "Paride" già Knoedler a New York, da assegnarsi, con ogni verosimiglianza, proprio al lombardo.<sup>50</sup> Compare dunque uno schema attestante senza dubbio la massima valenza positiva. Se davvero Giorgione concepì il suo ritratto con tali esempi innanzi — e la cosa pare incontestabile — simile *contaminatio* risulterebbe, qualora applicata all'effigie di una cortigiana, non audace: blasfema.<sup>51</sup>

S'è fatto un accenno all'uso dei due rami d'alloro intrecciati sul verso dei ritratti nuziali. Il dato si ricava dal "Ritratto virile" attribuito a Jacometto Veneziano (e quindi eventualmente da porsi entro il 1498) conservato alla National Gallery di Londra, e proveniente dalla collezione Manfrin di Venezia (fig. 7).<sup>52</sup> Sul dorso della tavola si legge il motto oraziano: "felices ter et amplius / quos / irrupta tenet copula" (cioè "felici tre volte e più coloro che sono uniti da un nodo indissolubile"). Che tale scritta si riferisca ad un contesto coniugale è difficilmente dubitabile, ed in tal senso è già stata inquadrata dalla critica. La quale ha talora interpretato l'alloro giorgionesco, s'è ricordato, quale simbolo di purezza e fedeltà: con particolare puntualità quando, con Verheyen, si è invocata la testimonianza di Valeriano, che afferma "il lauro mettersi [...] per la tutela, e per segno di quelle cose che vogliamo in perpetuo essere custodite, e conservate, e vivere". Similmente anche Ripa.<sup>53</sup> Essa spiegherebbe alla perfezione il motivo per cui, in un "Ritratto (?) di donna" passato in un'asta londinese vent'anni fa, compare tra i due seni non un fiore, come d'uso, ma una foglia d'alloro (fig. 8). E si osservi che la fanciulla non è una cortigiana ma, come specifica inequivocabilmente la scritta, una "maritata venetiana".<sup>54</sup>

Si riconosce dunque un passaggio tanto graduale quanto sostanziale: quello che trasforma l'originario riferimento alla verginità — solo fino a un certo momento ammissibile nel vincolo matrimoniale — nel più elastico concetto di fedeltà, transitando ovviamente attraverso la tappa intermedia di castità regolatrice. Nel quadro del maestro di Castelfranco è, secondo noi, probabile che sussista ancora — e in maniera decisiva — l'allusione alla verginità della donna: troppo prossimi sono i precedenti iconografici che abbiamo ricordato. Ma suggestiva risulta anche la corrispondenza con quel che solitamente si dichiarava nelle orazioni nuziali dell'epoca, ossia quei componimenti recitati alla fine delle cerimonie per suggellare pubblicamente l'avvenuta unione. Concepiti per lodare l'integrità fisica e morale della sposa, essi si aprivano e si chiudevano con l'invocazione alla Vergine Maria, e non di rado a Caterina d'Alessandria, "advocata da tutte le vergine et pulzelle", come la definisce un formulario matrimoniale fiorentino quattrocentesco. D'altra parte l'insistenza sulla verginità della sposa era più che ovvia, essendo una *conditio sine qua non* per le prime nozze. Per questo durante la processione pubblica tutti si adoperavano affinché ella — adornata da simboli di ogni tipo, in primo luogo floreali — divenisse un vero e proprio "simulachro de virginità", come la definisce Marco Antonio Altieri nel suo splendido dialogo su "Li nuptiali" (composto tra il 1506 e il 1509). E in tema di citazioni letterarie viene in mente anche un freschissimo passo del trecentesco "Reggimento e costumi di donna" di Francesco Barberino, dove la personificazione appunto della verginità incontra la "giovane, che venuta è già nel tempo del maritaggio" e così si rivolge a lei: "I' son Verginitade; / E dico, settù mi vuo' seguire, / Porrai commeco all'alto Sir venire. / Ella Donzella giovane risponde quest'altre parole: / I'son con teco e vo' venir con teco, / ma non so s'i potrò perseverare; / Chèlla mia giente mi vol maritare."<sup>55</sup> Ora, se poniamo il quadro giorgionesco al centro del triangolo costituito da tali sottolineature popolari, dai topoi colti che hanno per antesignani Ovidio e Petrarca, e da quell'iconografia mariana che aveva nel lauro uno dei suoi preferiti attributi, il cerchio inizia allora a stringersi. Certo è che più in là nel Cinquecento il valore da esso assunto tenderà a modificarsi. Quel fenomeno di 'liofilizzazione' del simbolo — più generico e un po' buono per tanti usi — cui abbiamo fatto cenno, si ritrova in alcuni ritratti maschili dove l'alloro non può, chiaramente, emblematizzare verginità, ma solo assunzione di un preciso impegno d'amore. Portiamo tre esempi.

Attribuito a Paolo Morando detto Cavazzola — ma in apparenza un po' troppo 'ingessato' per essere davvero suo (preferiamo parlare di scuola veronese intorno al 1520) — era un "Ritratto di uomo", presentato da Berenson nei suoi "Elenchi" del 1968 e oggi disperso (fig. 9).<sup>56</sup> In esso si vede un giovane barbuto che con la mano destra regge un ramo della pianta; subito sotto di lui, dall'altra parte del parapetto, un piccolo cane — più che tradizionale attribu-



9 Cerchia di Cavazzola, Ritratto virile. Ubicazione ignota.



10 Dosso Dossi, Ritratto virile. Wichita (Kansas), Wichita Art Association.



11 Pittore veneto verso il 1520, Ritratto virile. Ubicazione ignota.

to di fedeltà — lo guarda, e forse abbaia. È una chiara promessa alla sua sposa. La stessa che pare intuibile in tanti contesti in cui il lauro, presentato all'esterno in questo modo — unico elemento simbolico nell'immagine ed esentato quindi da una funzione di 'appoggio' ad altri oggetti o concetti — non può che andar inteso in tale accezione (poiché non avrebbe alcun senso pensare ad un'offerta di gloria a qualcuno). In questi termini, ad esempio, ci pare leggibile un introspeffivo pezzo di Dosso Dossi alla Wichita Art Association di Wichita (fig. 10).<sup>57</sup> Più complesso è il caso di un altro "Ritratto virile", nel 1923 nella Galleria Böhler di Monaco e poi a Vienna, a noi noto grazie ad una foto conservata nel Kunsthistorisches Institut di Firenze (fig. 11).<sup>58</sup> Vi si vede un gentiluomo effigiato con al fianco un ramo d'alloro, su cui è appeso un oggetto che sembrerebbe un fermaglio per capelli, o qualcosa del genere. L'aspetto più curioso è che egli indossa una collana femminile, in apparenza rotta. Un pegno d'amore o (meno probabilmente) un vedovo inconsolabile? Difficile stabilirlo.<sup>59</sup> Quel che importa, però, è che il lauro trovò poi stabile collocazione nell'iconografia nuziale, come ci testimonia Paolo Veronese in una delle sue quattro "Allegorie" alla National Gallery di Londra (fig. 12), la cosiddetta dell'"Unione felice", dove due sposi reggono insieme un ramo della pianta alla presenza di Amore e di un cane, a simboleggiarne la fedeltà, mentre una donna seduta su di una sfera (si allude alla perfezione o, più fascinosamente, all'*amor mundus*) sta per porre sul capo di lei una corona di mirto.<sup>60</sup> Già altrove il Caliarì adottò l'alloro per indicare virtù (nell'"Allegoria" al Prado<sup>61</sup>), ma qui è una virtù che porta in sé forse anche altri concetti, primo quello di fruttuosità. Potrebbe infatti non essere irrilevante che il ramo abbia maturato le bacche: sia, insomma, fecondo.

Il secondo elemento caratterizzante la 'direzione semantica' dell'immagine è il seno nudo. Si è ricordato come esso costituisca per molti un ostacolo insormontabile nell'ammissione che



12 Paolo Veronese, *Allegoria, cosiddetta dell'Unione felice*. Londra, National Gallery of Art.

di una gentildonna si tratti, giacché questa mai e poi mai avrebbe esibito il petto con tanta inverecondia. Forse nell'immaginario balena la memoria del famoso "ponte delle tette", presso il quale a Venezia si trovava la zona delle prostitute che, inibite da decreti governativi ad esercitare la propria professione in strada, se ne stavano al balcone di casa con il seno bene in vista per attrarre i clienti; da qui, appunto, il nome del ponte (che esiste tuttora).<sup>62</sup> C'è stato anche chi ha sottolineato che il risvolto della pelliccia si ritrova in alcuni indumenti invernali delle cortigiane, e quindi il fatto che la fanciulla giorgionesca ne indossi una (che solleva per mostrare il petto) può risultare significativo.<sup>63</sup> L'osservazione sarebbe da vagliare se non si conoscessero

molti ritratti di coppia in cui non solo la donna, ma anche l'uomo porta risvolti di pelliccia simili a questi; pensiamo, ad esempio, a una tela — da situarsi tra Bergamo e Brescia sul 1520 — alla Johnson Collection di Filadelfia.<sup>64</sup>

In realtà ci sembra che tale obiezione sia, in fondo, un po' moralistica e per certi aspetti anche antistorica. Com'è noto, la nudità nel Quattrocento venne spesso intesa quale valore, e in quanto tale recepita anche nell'iconografia. Basterà tornare alle pagine scritte da Panofsky sul movimento neoplatonico a Firenze e nell'Italia settentrionale per averne una magistrale attestazione e, perciò, sorvoliamo su questo punto.<sup>65</sup> Quel che vale forse la pena di richiamare sono due aspetti. Il primo è che nel Veneto del Quattrocento già esistono dei significativi presupposti all'operazione svolta da Giorgione. Abbiamo in mente, ad esempio, l'elegiaco rovescio della medaglia coniata da Pisanello nel 1447 per Cecilia Gonzaga (fig. 13): vi si vede una donna che, di profilo, conduce dolcemente un liocorno, simbolo inequivocabile di castità. Ella è scalza e seminuda, e mostra apertamente un seno mentre l'altro è appena velato.<sup>66</sup> L'innocenza eterea e nobile dell'immagine è ben paragonabile a quella, lieve ed assolutamente esente da volgarità, lasciataci da Zorzi. D'altro canto — mantenendo un parallelo che per noi è fondamentale — anche nell'iconografia sacra non fece scandalo il seno turgido della Madonna di Fouquet ad Anversa o di mille altre Madonne allattanti; e neppure quello, meno celebre ma in verità anche meno turgido, della santa di Vincenzo Catena nel quadro oggi a Glasgow.<sup>67</sup> Si sa che in epoca medievale esistono vari testi celebranti il seno di Maria: uno dei più significativi è senza dubbio il "Liber Marialis" di Jacopo da Varagine, da cui si evincono decine di nessi simbolici. Ma nel Quattrocento italiano si registra quella che è stata definita una "teleologia sulla posizione del seno" umano. Seguendo ciò che all'inizio del secolo scrive il veneto Francesco Barbaro, ad esempio, si capisce che si guardava ad esso non solo come a una straordinaria fonte di vita, ma anche come a una sorta di emblema della differenza tra noi e gli animali, un vincolo d'amore che legava madre e figlio in maniera particolare: essendo infatti posto in alto, ella poteva allattarlo abbracciandolo, e quindi affezionarvisi. Così, in conformità ad un fenomeno soven-



13 Pisanello, Allegoria della castità, verso della medaglia per Cecilia Gonzaga.



14 Nicoletto da Modena, Vergine vestale. Parigi, Bibliothèque Nationale.

te analizzato in sede storica, l'allattamento di Gesù Bambino era un'esperienza mistica concessa a molte sante. E non solo a molte sante — vorremmo aggiungere — se si considera che la Vergine di Fouquet è quasi certamente incarnata da Agnes Sorel, maîtresse di Carlo VII di Francia.<sup>68</sup> Risulta dunque più che giustificata la connessione che alcuni studiosi hanno scorto tra la donna dell'opera che stiamo discutendo e la nuda della "Tempesta".<sup>69</sup> Ma c'è dell'altro. Infatti tra Quattro e Cinquecento il tema del seno della donna amata viene affrontato nella lirica profana con nuovi accenti e con nuova sensibilità, che molto devono alla poesia classica. Portiamo un esempio prestigioso e collocabile nei tempi e nei luoghi che fanno da sfondo alla nostra indagine. Nel 1505 a Venezia Aldo Manuzio stampa la *Pontani Opera*; in essa vengono per la prima volta presentati gli *Endecasillabi*, che il tipografo specifica essere tratti dall'autografo del grande poeta morto due anni prima. Se leggiamo quanto Giovanni Pontano scrive a riguardo del seno di Ermione e Lucilla, ci si rende conto che si è in presenza di un notevole scarto di temperatura poetica rispetto alla tradizione di primo Quattrocento, una virata spiccatamente sensuale e intimista, paragonabile a quella manifestata dal quadro di Zorzi. Egli si rivolge a Ermione, chiedendole perché mai mostri scoperto il niveo seno: "Vis num dicere, tange, tange, tracta? / Tene incedere nudulis papillis? Nudo pectore tene deambulare? / Hoc est ad Venerem vocare amantes. / Quare contege candidas papillas, / Et pectus strophio decente venci, / Aut, senex licet, involabo in illas, / Ut possim iuvenis tibi videri. / Tithonum Hermione tuae papillae / Possunt ad iuvenis vocare munus."<sup>70</sup> Ancora, nel *De fulgentissimis Lucillae papillis*, Pontano canta lo splendore del seno di Lucilla. Da esso sembra nascere un raggio di sole; d'un tratto la notte si rischiarà. Se non lo avesse coperto sarebbe sorta l'Aurora, e le tenebre illuminate a giorno. Questo perché "Fert Lucilla diem sinu corusco, et / Splendet pectore candicante solem".<sup>71</sup> Dunque il seno come metafora non solo del nutrimento e della vita, ma anche della





15 Marcello Fogolino (e bottega?), Allegoria. Cles, Palazzo assessorile.

seduzione e di luce interiore. A simile interpretazione ci condurranno, come vedremo, ulteriori paralleli figurativi e letterari. Ma riportiamo ora il discorso sul piano iconografico.

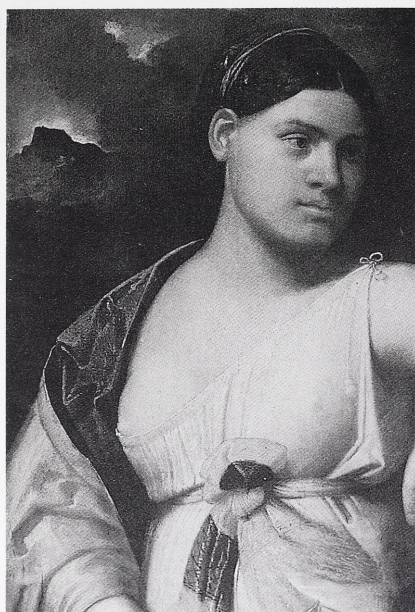
Il confronto con la medaglia di Pisanello ci sembra non poco significativo, in quanto il liocorno assolve la medesima funzione che il lauro certamente denuncia nei ritratti matrimoniali che abbiamo testé citati, in cui, appunto, intende pudicizia.<sup>72</sup> Non meno fondamentale è il riconoscimento della medesima formula del petto seminudo in una "Pietas" che si conserva nella collezione Chigi Saracini di Siena e che si deve al Sodoma<sup>73</sup>; ed ancor più decisiva è la constatazione che essa dipende da un'incisione di Nicoletto da Modena raffigurante una "Vergine vestale" (dietro la quale, forse, si cela una più complessa allegoria), in cui non solo la fanciulla esibisce un seno, ma alle sue spalle, su di un albero che regge una targa, compaiono due rami intrecciati (fig. 14).<sup>74</sup> Questi riscontri fanno sorgere notevoli perplessità sull'interpretazione avanzata da Verheyen del denudamento, nell'opera viennese, di uno solo dei due seni. Secondo lo studioso con ciò si alluderebbe all'antitesi tra 'virtus' e 'voluptas' indispensabile all'armonia coniugale; ma è logico che tale concetto non sembri applicabile né ad una "Pietas" né ad una vergine vestale.<sup>75</sup>

Bisogna riconoscere a tale formula iconografica una notevole elasticità semantica; o meglio, un campo di applicabilità assai esteso. Qualora essa venga presentata isolatamente, disgiunta da altri elementi qualificanti, oppure l'opera che la esibisce non sia innestabile entro una più ampia, chiara catena, un'esegesi certa appare impossibile, proprio perché, in sé, un seno nudo può significare poco o nulla: sono quindi molti i dipinti destinati a rimanere privi di titolazione, a meno che non intervengano restauri rivelatori o altri fortunati ritrovamenti. Detto ciò, ci sembra tuttavia altrettanto innegabile che tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento una traiettoria, una matrice comune sia possibile rintracciarla. S'è ricordata la "Pietas" del So-

doma che, come ha dimostrato Bulst, faceva quasi certamente pendant ad una “Caritas” già al Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, anch’essa alquanto svestita (esibisce infatti entrambi i seni; un’altra del Maestro di Griselda e Pietro di Domenico al Metropolitan Museum di New York, invece, uno solo).<sup>76</sup> Analogamente si possono ad esse accostare numerosissime raffigurazioni di Lucrezia (eroina della fedeltà coniugale) colta nell’attimo del suicidio con uno o entrambi i seni *en plein air*, e così molti altri contesti in cui risaltano da un lato il riferimento, diretto o indiretto, alla cultura classica (sempre all’origine dell’adozione di simili schemi) e dall’altro valori altamente positivi come religione, purezza, vita, lealtà e simili. In rapporto al quadro di Giorgione uno dei confronti in assoluto più interessanti è con un affresco che decora il Palazzo Assessorile di Cles, in Trentino, che si fa risalire a Marcello Fogolino o alla sua bottega, nel quarto decennio del Cinquecento (fig. 15).<sup>77</sup> Vi si vede una figura di donna con il seno sinistro scoperto, mentre alle sue spalle si dirama una pianta d’alloro; la sua mano destra è sopra al fuoco e in vari cartigli sta scritto: QVAM FAVSTE. NIL FICTVM. IN AVRVM. SEMPER IDEM. Non è facile spiegare con precisione l’allegoria, ma, a nostro avviso, potrebbe trattarsi di una “Virtus non combusta” (un tema da vedersi in rapporto a uno svolgimento mantegnesco), tanto si insiste sui concetti di indeformabilità, di saldezza, di prova vinta, forse anche di fede e fedeltà.<sup>78</sup> Qualora il fuoco non avesse tanto spazio nell’economia dell’immagine, potremmo essere tentati di forzare le analogie con il quadro del maestro di Castelfranco (anche a dispetto della non irrilevante posteriorità esecutiva). Ma ci sembra che in questo caso alloro e seno nudo costituiscono la ‘base’ di un messaggio che ha nel fuoco e nelle scritte i principali centri di significato. Due fattori consigliano inoltre un proseguimento d’indagine. Il primo è la convinzione che quello di Zorzi sia un ritratto e non, appunto, un’allegoria. Il secondo, meno soggettivo, consiste nella possibilità di affrontare il problema secondo una logica ‘interna’ al pittore, verificando se altre sue opere non ci forniscano elementi chiarificatori al riguardo.

Si consideri la “Giuditta” di San Pietroburgo. In essa si attua un gioco analogo a quello che si ha nel quadro di Vienna. Da una tunica lunga e sontuosa il pittore fa scivolare una gamba affusolata, da modella. Giustamente Białostoki ha rilevato l’indubbia carica erotica di questo dettaglio, ed anche come esso sembri stare agli inizi di un processo figurativo in cui l’eroina biblica assume un crescente *sex appeal*.<sup>79</sup> Che il meccanismo sia lo stesso è provato da come ella viene rappresentata da Tiziano — sotto la regia del maestro di Castelfranco — negli affreschi veneziani del Fondaco dei Tedeschi:<sup>80</sup> a brandire la spada sul povero soldato è una donna che ha non solo la gamba scoperta, ma anche uno dei due seni. La cosa viene ulteriormente confermata da uno straordinario pezzo di bravura del Cariani più sebastianesco — e quindi, *ab origine*, più giorgionesco —: la “Giuditta” già nella collezione di sir Audley Neeld a Grittleton e ora in una raccolta bergamasca, anch’essa a mezzo busto e con il seno destro scoperto (fig. 16).<sup>81</sup> Ma in Giuditta non ha assolutamente senso un petto nudo che alluda alla dialettica coniugale tra ‘virtus’ e ‘voluptas’; molto più pertinente sarebbe piuttosto il riferimento, ad esempio, alla “Pietas”, ma dall’avanzare questa ed altre ipotesi ci dissuade il raffronto con un’“Allegoria” di Dürer che subito discuteremo. In conformità a quanto si evince dalle Sacre Scritture, il seno nudo può indicare solo una seduzione eticamente lecita; quella seduzione per cui Giuditta — casta vedova “cui etiam Dominus contulit splendorem: quoniam omnis ista compositio non ex libidine, sed ex virtute pendebat” (*Judith*, 10, 4) — affrontò i rischi del corteggiamento del tiranno Oloferne pur di salvare il suo popolo. PRO LIBERANDA PATRIA è scritto al centro di un’altra “Giuditta” carianesca, di collezione privata milanese, in cui l’eroina porta all’anulare della mano destra due anelli appaiati, le fedi nuziali di lei e del marito morto; e alle sue spalle si dirama, rigogliosa, una pianta di lauro ceraso.<sup>82</sup>

In termini apparentemente diversi Albrecht Dürer, sul dorso del “Ritratto virile” datato 1507 al Kunsthistorisches Museum di Vienna, rappresenta un’orribile vecchia con un seno nudo che, ammiccando allo spettatore, mostra una borsa piena di denari.<sup>83</sup> Potremmo essere di fron-



16 Giovanni Cariani, Giuditta (particolare). Bergamo, collezione privata.

te alla prova che quel che si è appena detto è erroneo, o quanto meno opinabile. Eppure, in realtà, pare confermarlo. Infatti nelle pupille del personaggio maschile si riflette una finestra in forma di croce; la stessa che Dürer tante volte presta alle sue figure per indicarne la propensione e la totale disponibilità verso Cristo.<sup>84</sup> La vecchia è nient'altro che un classico *memento mori*; ella offre all'uomo le monete tentando — appunto come Giuditta con Oloferne — di sedurlo. Ma il suo seno è avvizzito, pesante, senza più vita, e si rivela in tutta la sua mortifera bruttezza agli occhi di colui che, illuminato dalla luce divina, si rivolge fissamente, al pari di 'Laura', verso la propria destra. A Venezia, dopo Giorgione, non si conteranno o quasi i dipinti in cui s'adotta questa soluzione per descrivere l'attrazione sensuale esercitata (con finalità buone o cattive, indifferentemente) dalla donna sull'uomo.<sup>85</sup>

Esiste infine un terzo elemento che merita una riflessione, e che invece è stato piuttosto trascurato dalla critica, sebbene si colleghi, indissolubilmente, a quello appena discusso. Il seno della fanciulla ritratta da Zorzi non è, come negli altri casi ora considerati, nudo: viene denudato. La differenza è sottile ma a suo modo rilevante. Infatti si passa da uno stato tendenzialmente passivo, o comunque risolto, ad un altro attivo e *in fieri*. È come se assistessimo alla più dolce e pudica delle seduzioni: un invito d'intimità, quasi un accompagnare lo sposo nel segreto del proprio animo. Si è detto sposo, e non, elusivamente, 'compagno', in quanto un atteggiamento paragonabile a questo si rintraccia nell'iconografia nuziale. Prendiamo la "Scena di matrimonio" a Berlino Dahlem (Staatliche Museen), un dipinto degli ultimi anni del Quattrocento attribuito alla scuola veronese, tra Francesco Morone e Michele da Verona (fig. 17).<sup>86</sup> In esso si vede un giovane che solleva la mano destra di una fanciulla e, fissandola, le pone all'anulare un anello; assistono quattro uomini e due donzelle. Si tratta della cosiddetta "subarrhatio cum anulo", uno dei tre momenti costitutivi del rituale matrimoniale longobardo (adottato in varie aree italiane ancora per tutta la prima metà del Cinquecento)<sup>87</sup>, che si svolgeva alla presenza dei testimoni (che potevano essere "parentes, iudices vel boni vicini") e di fronte alla casa della

donna (o “ante ecclesiam” o “monasterium”, indifferentemente). La prima fase era la “desponsatio”, in cui si sanciva il reciproco impegno da parte dello sposo e del mundoaldo (ossia il tutore della sposa); dopo qualche tempo avveniva la “traditio” della donna da parte del mundoaldo e, appunto, la cerimonia dell’anello. La terza fase, che per alcuni storici del diritto era la sola in cui si poteva dichiarare compiuto il rito (e comunque da essa nascevano i rapporti patrimoniali fra i coniugi), era la copula, fondamentale al punto da dover essere, in molti modi, testificata pubblicamente.<sup>88</sup> Si pensi al riguardo che una consuetudine in uso in Italia fino a tutto il XV secolo prevedeva che, qualora dopo la “desponsatio” lo sposo non potesse per qualche motivo condurre a casa la moglie (ad esempio perché troppo giovane), fingesse, di fronte alla gente, di avere con lei rapporti sessuali.<sup>89</sup> Alcuni racconti sono al riguardo circostanziati e assai divertenti, ma risultano importanti soprattutto in quanto aiutano a comprendere come certe manifestazioni, che a prima vista sembrano poco dignitose, se non addirittura sconce, in realtà calate nel loro contesto sociale rivelano un valore opposto. Compito dello storico è cercare di recuperare queste e altre realtà perdute. Si osservi dunque meglio la tavola veronese. La



17 Pittore veronese verso il 1495-1500, Scena nuziale. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



18 Bernardino Licinio, *Ritratto di donna*. Già Alnwick Castle, collezione del duca di Northumberland.

sposa e una delle due ancelle (l'altra è semi-coperta) rispondono all'inserimento dell'anello aprendo, con aria imperturbabile, la parte inferiore della tunica, in palese corrispondenza del basso ventre. La connessione con la pantomima ora ricordata, e più in generale con la terza fase delle nozze, è evidente.<sup>90</sup> Ma come non cogliere anche un'analogia profonda, davvero ricca di suggestioni, rispetto al denudamento del seno che si ha nel quadro viennese? Torniamovi.

Non ci sembra di trovare questo gesto, in un ritratto, prima di Giorgione; dopo sì. E però in un pittore che, se non si può propriamente definire giorgionesco, di certo si formò a contatto di Vincenzo Catena, ossia del più ortodosso dei seguaci del maestro anche in anni molto successivi alla sua morte, occorsa nel 1510. Spetta a Bernardino Licinio un "Ritratto di donna", già nella collezione del duca di Northumberland ad Alnwick Castle (fig. 18), che esplicita lo stesso atto di "Laura", e che come lei lascia svelato — più che pudicamente — il capezzolo del seno destro, mentre con sguardo pensoso si rivolge allo spettatore.<sup>91</sup> Chi era questo 'spettatore'? Non possiamo saperlo; ma il dubbio che fosse il fratello dello stesso pittore si affaccia considerando quanto questa donna somigli a colei che nel "Ritratto della famiglia di Arrigo Licinio" della Galleria Borghese a Roma sta al centro della scena con un fanciullo in grembo.<sup>92</sup> Se anche così non fosse, ugualmente la protagonista del dipinto inglese, con i lacci d'amore al polso (come certe Veneri lottesche<sup>93</sup>), sembra condurci non in ambienti postribolari, ma nei luoghi raccolti di un legame autentico e profondo.

Sarebbe bello pensare che questa donna sobria e matura offrisse il proprio seno nudo, con atto seduttore, per essere poi amata per l'altro. Così almeno capitò alla protagonista dell'"Allegoria dell'amore" di Tiziano al Louvre (fig. 19), anch'essa svelante la mammella destra, ma



19 Tiziano, *Allegoria dell'amore*. Parigi, Louvre.

accarezzata dallo sposo su quella coperta, con un un gesto che, come sottolineava Panofsky, si ritrova nel fidanzamento di Giacobbe e Rachele, e che va inteso come presa di possesso.<sup>94</sup> Una scelta saggia, che viene premiata con i doni di amore, unità, fede nuziale e speranza ad essi presentati.

Si potrebbe essere tentati di applicare simile lettura anche alla nostra "Laura", valutando come le radici di tale allegorismo risalgano, in Tiziano, agli anni giovanili, e quindi a quelli più 'giorgioneschi'. Ma si potrebbe giustamente obiettare che, per quanto autorevole, questa interpretazione è, appunto, solo un'interpretazione; e poi che il collegamento con il dipinto di Giorgione è discutibile. Siamo d'accordo. Esiste però una fonte che consente di precisare al meglio, nel senso fin qui indagato, il gesto della fanciulla, e che non ci risulta sia stata mai utilizzata. Ci riferiamo all'"Arte dei cenni" di Giovanni Bonifacio, un'opera che — per quanto posteriore al quadro (fu edita a Vicenza nel 1616) — risulta imprescindibile nell'esegesi della

gestualità cinquecentesca.<sup>95</sup> L'autore, trattando del seno, si sofferma sui tanti atteggiamenti che lo riguardano: la mano che lo carezza, lo sguardo che lo desidera ecc. Tra questi anche sull'"Aprir il seno", e dice: "quest'apertura di seno accenna voler alcuna cosa caramente, come nel core, ricevere", portando a riscontro una testimonianza dell'Ariosto. Invoca poi lo stesso Petrarca quando, nel primo capitolo del "Trionfo della Morte", correla anima e petto: "lo spirto, per partir di quel bel seno, / con tutte sue virtù, in sé romito, / fatt'avea in quella parte il ciel sereno".<sup>96</sup> Ecco: il seno inteso quale porta dell'animo, luogo metaforico d'intimità. In tale luce va per noi interpretato — oltre che in segno di seduzione e di fertilità — il "cenno" della donna. Una luce che si fa limpida nell'incontro con il lauro: la pianta che gli amici di Giorgione, come Giovanni Agostino da Lodi, e forse Giorgione stesso (pensando a un suo possibile prototipo per il quadro palmesco della National Gallery di Londra) posero alle spalle di Maria, per indicarne verginità e pudicizia, integrità e somma virtù. Sarà mai casuale, allora, il chiarore abbagliante e quasi surreale effuso dal corpo della donna? Dal fondo scuro, appena rialzato in penombra dal baluginio dell'alloro, s'accende d'un tratto la pelle nivea della giovane, che diventa artificialmente diafana. Ma non è come sotto a un flash. Se si osserva bene è lei stessa che irradia questa luce trasfigurante. In lei nasce: è luce interiore. Da "quel bel seno / con tutte sue virtù in sé romito" — svelato dalla mano destra (e potrebbe non esser irrilevante: Bonifacio sottolinea che "gli antichi stimarono in essa haver la sua sede la Fede"<sup>97</sup>) — si rivela lo spirito di una sposa che spoglia se stessa come solo la figurazione della castità medioevale o Giuditta potevano fare. Eppure sotto ai nostri occhi c'è una ragazza comune, un po' plebea, certo imbarazzata dai valori che, in quel modo, venne a esprimere. E "maistro Zorzi" non estinse in lei l'aria sussiegosa e celatamente indispettita che ci sorprende ancor'oggi, e che l'apparenta, nella pregnante indagine psicologica, al personaggio in secondo piano nel "Doppio ritratto Ludovisi" del Museo di Palazzo Venezia a Roma, così carnale e concreto: l'*alter ego* del giovane che esibisce il melangolo, simbolo della malinconia.<sup>98</sup>

Se questa interpretazione è esatta, ciò che più stupisce nel quadro è la facilità, la naturalezza spaziente con cui l'artista — rivelando un'indubbia consuetudine con i testi letterari — riesce da un lato ad interiorizzare il ritratto, e dall'altro a creare allegoria. Questo 'passo breve', che fulmineamente elimina le distanze tra i piani, risulta una delle note caratteristiche della sua poetica e, in fondo, la causa prima di tante incertezze sui veri soggetti delle sue creazioni. Dubbi, si rammenti sempre, non solo nostri ma degli stessi contemporanei: la capitolazione affranta di Vasari che tenta d'afferrare il senso degli affreschi del Fondaco e non vi riesce è la medesima di Michiel che non sa cos'è la "Tempesta" e non riconosce i "Tre filosofi".<sup>99</sup> È forse quella che riguardò, addirittura, alcuni suoi compagni di strada d'eccezione, che ne utilizzarono alcune soluzioni iconografiche in maniera decontestualizzata, e quindi impropria. Abbiamo in mente Lorenzo Lotto che, nel superbo "Polittico di Recanati" del 1506-1508, scopre la gamba dell'angelo che regge lo scapolare a san Domenico a imitazione della "Giuditta" di San Pietroburgo: ma quell'angelo non avrà mai alcun Oloferne da sedurre.<sup>100</sup> Era Lotto ignaro del significato presupposto da tale soluzione? Secondo noi no; eppure si permise di ragionare per soluzioni visive, per 'forme', a testimonianza di come una stagione si stesse chiudendo e un'altra, più libera e, talora, deconcettualizzata, aprendo. Ma anche l'ambiguità insostenibile — come chiamarla altrimenti? — sta alla base della genericità assoluta con cui gran parte dei 'giorgioneschi' stravolse gli archetipi; il filo d'Arianna era pericolosamente sottile, si perse presto. Ma proprio in questa rinuncia, nel fraintendimento inconsapevole o inevitabile, nacque — ed è uno dei punti cruciali — la stagione delle "Flore", o delle "Ninfe" come in molti casi è meglio dire:<sup>101</sup> delle belle donne cioè che non sono ritratti, ma solo vaghe, vaporose allegorie di bellezza. Sono, in essenza, pittura.

Chiudiamo. Ma prima vale la pena di chiedersi come Giorgione si confrontò con il *background* che aveva alle spalle e come, eventualmente, lo trasformò. Per far questo è necessario portare

un ultimo, problematico ma a nostro avviso decisivo, confronto: un pezzo che precede di soli tre anni il dipinto oggi in Austria e che però ha in sé tutti, non uno escluso, gli elementi in esso evidenziati. Ci riferiamo alla tavola firmata da Jacopo de' Barbari che si conserva alla collezione Johnson di Filadelfia (fig. 20).<sup>102</sup> Analizziamola. Si raffigura una giovane donna che esibisce il seno destro, mentre il sinistro è velato. È un seno, si noti, non nudo, ma denudato; e ciò avviene ad opera dell'uomo con la barba e il copricapo che sta dietro di lei. Dunque, ancora una volta, un contesto di coppia. Il suo atteggiamento è riflessivo; la testa, coronata d'alloro. Quasi certamente Giorgione mai vide questo dipinto, realizzato da Jacopo dopo la partenza da Venezia del 1500. Ma qualcosa del genere forse sì. Il fatto che molteplici identità si ritrovino nel prodotto di un artista assai colto<sup>103</sup>, formatosi nel contesto veneziano di quegli anni, e che lo stesso maestro di Castelfranco proponga il gesto riflessivo della donna appoggiata sul gomito nel "Doppio ritratto Ludovisi"<sup>104</sup> non deve essere trascurato. Soprattutto in quanto potrebbe aiutarci a comprendere la misura del cambiamento di prospettiva introdotto dal più giovane pittore. Infatti molto difficilmente si potrà credere che quello di Jacopo sia un doppio ritratto: troppo astratti sono i tipi dei personaggi, secchi e stilizzati.<sup>105</sup> Pare piuttosto un'allegoria (secondo noi "Il Tempo che scopre la bellezza della virtù"); e in ogni caso un'immagine positiva, se si considera il valore sempre assunto dalla corona d'alloro, che per Ripa è, precisamente, premio di virtù.<sup>106</sup>

Qui sta il punto. Giorgione parla della sua fanciulla con l'allegoria: la porta nel regno degli dei, o delle idee, che è la stessa cosa. Esattamente come si autoritrae sotto le sembianze di David nell'esemplare citato da Vasari (che molti identificano nel quadro di Braunschweig) ed esattamente come mette in mano a tanti suoi personaggi simboli e vesti evocanti, direttamente, il mito.<sup>107</sup> E non è un caso che sul suo petto scivoli un velo trasparente analogo a quello che percorre, quasi fosse un sinuoso torrente, i corpi di tante "Veneri" italiane e tedesche tra Quattrocento e Cinquecento.<sup>108</sup> Il passo breve e lunghissimo da lui compiuto consiste, crediamo, nell'aver portato la nudità nella ritrattistica privata lagunare. Un passo inconcepibile, in apparenza, nella Venezia dei Bellini, di Jacometto, di Carpaccio e di quanti altri, effigiando le loro concittadine, mai osarono svelarne fino a quel punto le carni. E non tanto perché mancassero i presupposti testuali o teorici (che c'erano), quanto piuttosto la volontà di metterli in atto. Ciò implica che il pittore si muovesse davvero in un ambiente culturale d'avanguardia, in grado di ammettere e promuovere tali ideali rappresentativi. Ma ancor più che egli stesso si trovasse nella condizione di poter suggerire modificazioni sostanziali. Ciò logicamente non nasce dal nulla, va inserito in un contesto di relazioni che lo legittimano. In altre parole, questa libertà d'azione rispetto ai *topoi* locali sembra sollecitata dal raccordo con artisti e personaggi esterni.

Il quadro è del giugno 1506. Siamo esattamente nel cuore del soggiorno veneziano di Dürer, giunto tra l'estate e l'autunno del 1505 e ripartito all'inizio del 1507.<sup>109</sup> È stato a volte colto, nel dipinto, un riflesso dell'arte del maestro tedesco. Non possiamo che essere d'accordo. Il raffronto con i ritratti muliebri da questi eseguiti in laguna — come la tavola viennese del 1505 e quella a Berlino del 1506 — è molto suggestivo; ed anzi, ci pare che pur'essi attestino una non indifferente svolta stilistica. Perché nel secondo la struttura formale è molto più espansa, in senso veneziano — specificamente giorgionesco — che nell'altro, ancora preziosamente cavilloso.<sup>110</sup> La medesima duplicità di registro che si scorge nella "Laura": palpitante e teporosa nelle carni e nei panni, e invece grafica nella conduzione, a punta di pennello, delle foglie d'alloro. Insomma: un nodo, tra i due. Che potrebbe forse anche spiegare, dicevamo, il passo di Giorgione. Poiché già Dürer aveva sperimentato — con però ben altre premesse nordiche — la nudità nel ritratto: pensiamo al disegno del 1493 al Musée Bonnat di Bayonne con la "Giovane" in ciabatte e, soprattutto, ai più tardi "Autoritratti" di Weimar (1503) e Brema (1519).<sup>111</sup> Ma se in Dürer sempre spicca una profonda, esistenziale, ricerca di 'verità' (per quanto ricca di mille sfumature e rimandi) in Giorgione s'intuisce un anelito, quasi un'ansia, idealizzante,





20 Jacopo de' Barbari, *Allegoria*. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, Johnson Collection.

che si purifica e si smaterializza nell'incontro con il mito (sacro o profano), per poi reincarnarsi nella caldissima sensualità delle sue tinte.

Contrariamente al Nord Europa, dove donne del rango di Diana di Poitiers non esitavano a farsi rappresentare in termini ancor più audaci (nel dipinto di François Clouet alla National Gallery di Washington) — ma anche altrove in Italia (pensiamo al ritratto di Cosimo I de' Medici nudo eseguito da Bronzino nell'esemplare oggi al Museum of Art di Filadelfia)<sup>112</sup> — a Venezia una simile formula non risultò vincente: troppo ambigua anche per coloro che ne conoscevano presupposti e finalità. Al posto del seno svelato, si preferì un timido accenno della mano al centro del petto, in maniera nel contempo insinuante e castigata: perché altrimenti troppe dame — da quelle di Palma il Vecchio e Bonifacio de' Pitati fino, tornando indietro e spaziando (ma il discorso si farebbe lungo), alla "Velata" di Raffaello — si sarebbero forse sentite a disagio.<sup>113</sup>

Volessimo conoscere "Laura" prima che fosse sposa e senza gli orpelli, magnifici, dell'inattesa interpretazione, così, *sic et simpliciter*, ragazzina candida e smarrita, bisognerebbe rivolgere la mente ad un pezzo dell'autore a cui, per qualche tempo, lo stesso quadro di Vienna era attribuito. Quel Boccaccio Boccaccino che ebbe parte nei discorsi di 'dolce stil novo' pittorico che animavano gli intenti di Zorzi. Un'opera di cui non sappiamo quasi nulla. Se non che è indimenticabile e — ci giureremmo — del 1506 (fig. 21).<sup>114</sup>



21 Boccaccio Boccaccino, Ritratto di fanciulla. Stati Uniti, collezione privata.

## NOTE

- <sup>1</sup> Il dipinto è su tela incollata - non è chiaro se dall'origine - su tavola (41 x 36,6 cm). Le schede più recenti e dettagliate si devono a C. Hornig, *Giorgiones Spätwerk*, Monaco 1987, pp. 208-209, e ad A. Ballarin, in: *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise*, cat. della mostra, Parigi 1993, pp. 724-729; ed. riveduta e corretta, Parigi 1993, pp. 332-337: ad esse si rimanda per una più ampia informazione bibliografica.
- <sup>2</sup> J. Wilde, *Ein unbeachtetes Werk Giorgiones*, in: *Jb. d. preuss. Kslgn.*, LII, 1931, pp. 91-100. La scritta (riprodotta ibidem, fig. 6) è la seguente: "1506 adj primo zugno fo fatto questo de mā de maistro zorzi da chastel fr[ancho] / cholega de maistro vizenzo chaena ad instantia de mis giac<sup>mo</sup> [...]".
- <sup>3</sup> E.K. Waterhouse, *Paintings from Venice for seventeenth-century England: some records of a forgotten transaction*, in: *Italian Studies*, VII, 1952, pp. 1-23, p. 11, 16 no. 50.
- <sup>4</sup> Cfr. V. Sgarbi, *Ricognizione del catalogo di Giorgione: con proposte per la sua formazione e per l'opera della maturità*, in: *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500*. Mito, allegoria, analisi iconologica, atti del convegno (Roma 1978), Roma 1981, pp. 31-34, p. 32. Nella sua recente scheda lo stesso Ballarin (n. 1), p. 336, riconosce che la via petrarchesca "c'est une solution qui ne doit pas être écartée si l'on considère le regain de l'intérêt pour la poésie de Pétrarque dans le milieu culturel que fréquentait Giorgione ainsi que l'existence d'une tradition de portraits de Laure [...]".
- <sup>5</sup> Secondo G.M. Richter, *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, Chicago 1937, pp. 251-252, "the portrait obviously represents a courtesan painted as Daphne. The laurel-leaves in the background may refer to her name - Daphne - and may also indicate that she was a poetess."
- <sup>6</sup> Venturi, vol. IX, 3, *La pittura del Cinquecento*, Milano 1928, pp. 797-798; M. Calvesi, *La 'morte di bacio'*. Saggio sull'ermetismo di Giorgione, in: *Storia dell'arte*, 1970, 7/8, pp. 179-233, p. 204.
- <sup>7</sup> Ultimamente tale connessione è stata riproposta da R. Salvini, *Leonardo, i fiamminghi e la cronologia di Giorgione*, in: *Arte veneta*, XXXII, 1978, pp. 92-99, p. 97; cfr. anche J. Fletcher, *Bernardo Bembo and Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci*, in: *Burl. Mag.*, CXXXI, 1989, 1041, pp. 811-816, p. 812.
- <sup>8</sup> P. Zampetti (a cura di), *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra, Venezia 1955, p. 32; *idem*, in V. Lilli/P. Zampetti, *L'opera completa di Giorgione*, Milano 1968, pp. 89-90 no. 13.
- <sup>9</sup> L. Justi, *Giorgione*, Berlino 1908, pp. 262-263; H. Ost, *Tizians sogenannte "Venus von Urbino" und andere Buhlerinnen*, in: *Fs. für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlino 1981, pp. 129-149; Hornig (n. 1), pp. 208-209; L. Lawner, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Milano 1988, p. 93; J. Anderson, *The giorgionesque portrait from likeness to allegory*, in: *Giorgione*, atti del convegno internazionale di studi per il 5° centenario della nascita (Castelfranco Veneto 1978), Castelfranco Veneto 1979, pp. 153-158, p. 156. Tale lettura è stata riproposta dalla stessa Anderson nella sua relazione al convegno in margine alla mostra "Leonardo & Venezia", dal titolo: *Giorgione, Leonardo e l'immagine della donna* (Venezia 1992), atti in c. s.
- <sup>10</sup> Anderson, 1979 (n. 9), p. 156. Confutata però, documenti alla mano, da F. Pedrocco, *Iconografia delle cortigiane di Venezia*, in: *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra (Venezia 1990), Milano 1990, pp. 81-93, p. 93 n. 12.
- <sup>11</sup> H.A. Noë, *Messer Giacomo en zijn 'Laura' (een Dubbelportret van Giorgione?)*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XI, 1960, pp. 1-35; E. Verbeyen, *Der Sinngehalt von Giorgiones 'Laura'*, in: *Pantheon*, n.s., XXVI, 1968, pp. 220-227. In tal senso si orientano anche J. Pope-Hennessy, *The portrait in the Renaissance*, Londra/New York 1966, p. 218, e, più di recente, M. Roskill, *What is art history?*, Londra 1976, pp. 88-90.
- <sup>12</sup> T. Pignatti, *Giorgione*, Venezia 1969, pp. 58-59.
- <sup>13</sup> Berenson, *Pictures*, Ven., vol. II, figg. 645-646. Tale formato è ritenuto originale anche da G. Robertson, *Giorgione and Leonardo*, in: *Giorgione*, atti del convegno (n. 9), pp. 195-199, p. 195 e C. Del Bravo, *Giorgione*, in: *Medioevo e Rinascimento*, I, 1987, pp. 241-246, p. 244.
- <sup>14</sup> Wilde (n. 2); Ballarin (n. 1), p. 333.

- <sup>15</sup> A. Pallucchini, in: Vienna. Kunsthistorisches Museum. Pinacoteca (Musei del mondo. Collana diretta da C.L. Ruggianti), Milano 1969, pp. 45-46. G. Pozzi, Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in: Lettere italiane, XXX, 1979, 1, pp. 1-30 (poi *idem*, in: Giorgione e l'Umanesimo veneziano, a cura di R. Pallucchini, Firenze 1981, vol. I, pp. 309-341: i due volumi raccolgono gli interventi del convegno celebrativo svoltosi nel 1978 alla Fondazione G. Cini di Venezia). Per una panoramica sulle variegate tendenze interpretative della formazione culturale del maestro si rinvia agli interventi nei convegni svoltisi nel 1978 a Castelfranco (n. 9), Roma (n. 4) e Venezia (n. 15). Per il contesto sociale in cui il pittore si mosse fondamentali risultano i contributi offerti da D. Battilotti/M.T. Franco, Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione, in: Antichità viva, XVII, 1978, 4-5, pp. 58-86.
- <sup>16</sup> In generale sull'iconografia di Laura c'è poco. Rimandiamo a *Prince d'Essling/E. Müntz*, Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les portraits et ceux de Laure. L'illustration de ses écrits, Parigi 1902; M. Fowler, Cornell University Library, catalogue of the Petrarch collection bequeathed by Willard Fiske, Oxford 1916; N. Zingarelli, Madonna Laura, in: Emporium, LXV, 1927, 387, pp. 139-161; A. Quondam, Il naso di Laura, in: Il ritratto e la memoria, a cura di A. Gentili, Roma 1989, pp. 9-44.
- <sup>17</sup> Il manoscritto di Michiel è conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia, Ital. XI 67 (7351): il testo citato è a fol. 10r. Si legga comunque anche in *Tb. Frimmel* (a cura di), Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno) (Wiener Quellenschriften N.F. 1), Vienna 1888, p. 22.
- <sup>18</sup> Su queste tematiche si veda A. Bevilacqua, Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta, in: Boll. del Museo Civico di Padova, LXVIII, 1979, pp. 107-150.
- <sup>19</sup> C. Ridolfi, Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato, Venezia 1648, a cura di D. von Hadeln, Roma 1965, p. 55.
- <sup>20</sup> D.M. Federici, Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia, vol. I, Venezia 1803, pp. 224-225.
- <sup>21</sup> Il testo è il seguente: "Archetypa Laurae Effigies. Si tali facie fuit puella / Qualem mira refert tabella, per te / Vix laudata satis fuit Petrarca. / Sin talis fuit ipsa Laura, qualem / Laudamus carminibus tuis Petrarca / Est pictura minor: proculque distat. / Atqui munus utrunque tam decorum est / Ut vos non homines ratus fuisse / O par gloria Pictor et Poeta. / Divinum ingenium utriusque mirer. / Sed quae materiam dedit canendi / Coeli sydera lucet inter alta / Jam non Laura suae invidens Dianae." Lo abbiamo tratto dagli originali di *Girolamo Bologni*, Opere, vol. IV, Biblioteca Civica del Museo Correr, Venezia, Cod. Cicogna, 2664, pp. 220v-221r (cfr. anche la silloge bolognana per cura di V. Scotti nella Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 287, foll. 187v-188r).
- <sup>22</sup> Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritte da un anonimo di quel tempo pubblicate e illustrate da I. Morelli, Bassano 1800, pp. 18-19.
- <sup>23</sup> E.M. Dal Pozzolo, Laura tra Polia e Berenice di Lorenzo Lotto, in: *Artibus et historiae*, XXV, 1992, pp. 103-127. Errata corrige: pp. 104-105, figg. 1-2: l'ordine delle tavole è da invertirsi, non quello delle didascalie; p. 113 col. sx riga 18, "frate veneziano Domenico Malipiero" si legga "frate veneziano domenicano Girolamo Malipiero"; p. 117 fig. 14, la tavola è rovesciata. Il titolo nella sua forma originale è il seguente: Laura tra Polia e Berenice. La successiva integrazione - lievemente fuorviante - è redazionale. Per un'altra interpretazione del dipinto cfr. F. Cortesi Bosco, 'Divina vigilia': il sonno vigilante dell'anima nel dipinto di Lorenzo Lotto K 291 della National Gallery di Washington, in: *Notizie da Palazzo Albani*, XXI, 1992, 1, pp. 25-49.
- <sup>24</sup> Oltre agli studi d'iconografia petrarchesca sopra ricordati (n. 16), per i "Trionfi" si vedano in particolare: G. Carandente, I Trionfi nel primo Rinascimento, Torino 1963; L.S. Malke, Contributo alla figurazione dei Trionfi e del Canzoniere del Petrarca, in: *Commentari*, XXVIII, n.s. IV, 1977, pp. 236-261; G. Landolfi, I "Trionfi" petrarcheschi di Palazzo Davanzati: un esercizio di lettura iconografica, in: *Antichità viva*, XXXII, 1993, 1, pp. 5-17.
- <sup>25</sup> E. Sandal/G. Frasso/G. Mariani Canova, Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca fra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'Incunabolo Queriniiano G V 15, Padova 1990. Per altri casi, in relazione all'area toscana, cfr. A. Garzelli, Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento, vol. I, Firenze 1985, in part. le pp. 119-132.
- <sup>26</sup> Per qualche accenno su tale contesto decorativo si rinvia a E.M. Dal Pozzolo, Gli affreschi, in: *Franciscus*. Francesco Petrarca ad Arquà, catalogo della mostra (Arquà Petrarca 1990), Padova 1990, pp. 39-42.
- <sup>27</sup> Questi due bei ritratti di Petrarca e di Laura sono stati fino a non molto tempo fa ritenuti originali, e come tali presentati, ad esempio, nel catalogo della Mostra storica nazionale della miniatura (Roma 1953), a cura di G. Muzzioli, Firenze 1953, p. 330. Più di recente si è pervenuti alla conclusione che si tratti, appunto, di aggiunte assai più tarde: cfr. M. Tosi, in: *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze 1986, p. 186.
- <sup>28</sup> Da confrontarsi in specie con *Il Petrarca con l'esposizione di Alessandro Vellutello*, in Venezia, per Gabriele Giolito, 1544, per il quale cfr. G. Zappella, il ritratto nel libro italiano del Cinquecento, Milano 1988, p. 154, e *Quondam* (n. 16), p. 38.

- <sup>29</sup> C. Lloyd, *A catalogue of the earlier Italian paintings in the Ashmolean Museum, Oxford 1977*, pp. 183-184, come di scuola veneta (?) del 1500-1520. L'accostamento all'Agostini si recupera nella schedatura della fotografia al Kunsthistorisches Institut di Firenze.
- <sup>30</sup> J. Wilde, *Néhany velencei noi képmas a Renaissance korabol*, in: *Kulonnyomat a Petrovics Elek emlékkönyvből (Über einige venezianische Frauenbildnisse der Renaissance*, in: *Sonderabdruck aus der Alexis Petrovics Fs.*), Budapest 1934, pp. 1-15.
- <sup>31</sup> Tavola, 33 x 27 cm; nel 1963 presso la Galleria Lorenzelli, con un'attribuzione a Mansueti. Essa è così presentata anche in una pubblicità alla galleria che compare nelle pagine finali del catalogo della mostra su Vittore Carpaccio, a cura di P. Zampetti, Venezia 1963. Si tratta, più indistintamente, di scuola veneta dei primissimi anni del Cinquecento.
- <sup>32</sup> Dal Pozzolo (n. 26), pp. 39-42.
- <sup>33</sup> Sono elencati da Richter (n. 5), p. 237, e da F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Vicenza 1962, vol. I, pp. 110-111. Per il dipinto qui riprodotto cfr. la recente scheda di C. Furlan, in: *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra a cura di A. Ballarin/D. Banzato (Padova 1991-1992), Roma 1991, p. 290 no. 250, come cerchia di Palma il Vecchio e con una data (da spostarsi un po' innanzi) sul primo-secondo decennio del secolo.
- <sup>34</sup> Poco comprensibile, però, risulta l'accostamento di un fanciullo alla donna nel dipinto del Museum of Fine Arts di Brooklyn, a New York, già variabilmente riferito a Catena (a cui è molto vicino), Cariani e Palma il Vecchio: cfr. R. Pallucchini/F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983, pp. 313-315 A 57.
- <sup>35</sup> Un caso nel Musée Fesch ad Ajaccio (inv. 364-365); un altro, nel Museo Diocesano di Padova, si veda in *Franciscus* (n. 26), p. 14.
- <sup>36</sup> *Girolamo Malipiero, Il Petrarca spirituale*, Venezia 1536, per i tipi di Francesco Marcolini da Forlì. Su di essa si è soffermato A. Quondam, *Riscrittura, citazione, parodia del codice. Il "Petrarca spirituale" di Girolamo Malipiero*, in: *Problemi di critica testuale*, XVII, 1978, pp. 77-125.
- <sup>37</sup> Vendita Sotheby's, Firenze, 8/11/1979, lotto 259, tela 220 x 125 cm come di "scuola veneta circa 1600". A noi nota solo da una riproduzione fotografica. Apparentemente di area trentina.
- <sup>38</sup> Per quel che riguarda il nome dell'autore del prototipo in genere si pensa a Giorgione: cfr. Pignatti (n. 12), p. 144. M. Lucco specifica addirittura i caratteri del "momento Allendale" (nel Catalogo della pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, a cura di P.L. Fantelli/M. Lucco, Vicenza 1985, pp. 36-37).
- <sup>39</sup> *Noë* (n. 11), p. 34. Si aggiunga poi - ma, filologicamente, è il primo dei motivi contrari ad un'identificazione della fanciulla con Laura - che mai nell'opera di Petrarca essa viene detta aprire il seno in questo modo, né i commenti antichi lasciano trapelare interpretazioni di tal genere. Più ampiamente sui tanti modi in cui era considerata la figura di Laura rinviamo a C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in: *Italia medioevale e umanistica*, XVII, 1974, pp. 61-113, e G. Belloni, *Commenti petrarcheschi*, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, 2ª ed., vol. II, Torino 1986, pp. 22-39.
- <sup>40</sup> Non vi è dubbio che si tratti di un lauro, come ci attesta il Prof. Patrizio Giulini, titolare della cattedra di Botanica Sistemica dell'Università di Padova, a cui abbiamo sottoposto - per una conferma dei riconoscimenti - le varie piante dei dipinti che qui discutiamo. Al Prof. Giulini va il nostro più vivo e sincero ringraziamento.
- <sup>41</sup> Un elenco di fonti e di applicazioni iconografiche è fornito da M. Levi d'Ancona, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze 1978, pp. 201-204, che incredibilmente però tra le fonti non cita il "Canzoniere". Cfr. inoltre W.A. Bulst, *Der "Italienische Saal" der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm*, in: *Münchner Jb.*, 3. Folge, 1975, pp. 123-176, p. 147.
- <sup>42</sup> C. Calcaterra, *Nella selva del Petrarca*, Bologna 1942, e, più di recente, M.E. Barnard, *The myth of Apollo and Daphne from Ovidio to Quevedo: love, agon, and the grotesque*, Durham 1987. Ad essi rimandiamo anche per più ampi riferimenti bibliografici.
- <sup>43</sup> Si pensi, ad esempio, a come Cariani utilizzi indistintamente l'alloro per "Musicisti", "Astronomi" e ritratti in genere, nei dipinti del Musée Magnin di Digione, degli Staatliche Museen di Berlino, e della National Gallery di Ottawa, tutti riprodotti in R. Pallucchini/F. Rossi (n. 34), pp. 119-120 no. 35, 116-117 no. 29, 134-135 no. 62 (nell'ordine).
- <sup>44</sup> E.M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto 1506: la pala di Asolo*, in: *Artibus et historiae*, XXI, 1990, pp. 89-110.
- <sup>45</sup> Vedasi in M. Tanzi, *Boccaccio Boccaccio*, Sincino 1991, p. 19.
- <sup>46</sup> Vedasi in S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 128-129, no. 131.
- <sup>47</sup> Vedasi in F. Zeri (con la collaborazione di E.F. Gardner), *Italian paintings. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. North Italian school*, Vicenza 1986, pp. 27-29. Secondo la Levi d'Ancona (n. 41), p. 204, "the laurel behind the figure of the Virgin is symbolic both of her chastity and of eternal life."
- <sup>48</sup> Vedasi in Pallucchini/Rossi (n. 34), pp. 302-303 A 46. Il parallelo con il quadro di Vienna è stato proposto da *Noë* (n. 11). La possibilità che l'opera riprenda un perduto originale di Giorgione è suggerita, ci pare,

- dal confronto con la "Madonna leggente" dell'Ashmolean Museum di Oxford. Si noti inoltre come il parapetto col gradino a sinistra torni nel "Doppio Ritratto Ludovisi" del Museo di Palazzo Venezia a Roma e, in precedenza, nel "Ritratto Giustiniani" di Berlino (Staatliche Museen). Per tali dipinti cfr. *Zampetti*, 1968 (n. 8), p. 89 no. 11, p. 99 no. 69, p. 92 no. 23 (nell'ordine).
- <sup>49</sup> Discussa di recente da *F. Moro*, in: *Pittura tra Adda e Serio*. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema, a cura di *M. Gregori*, Milano 1987, p. 103. L'alloro è spiegato come attributo della Vergine Maria dalla *Levi d'Ancona* (n. 41), p. 204.
- <sup>50</sup> Sulle connessioni con Giorgione, sviluppate da *A. Ballarin* in varie conferenze, si sofferma *F. Moro*, *Giovanni Agostino da Lodi* ovvero l'Agostino di Bramantino: appunti per un unico percorso, in: *Paragone*, XL, 1989, 473, pp. 23-61; *idem*, *The Allentown Nativity: Giorgione to Agostino and viceversa*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, V, 1992, pp. 52-57. Per la copia del quadro già Knoedler, invece, *E.M. Dal Pozzolo*, *Un 'pro memoria' giorgionesco per Giovanni Agostino da Lodi*, in: *Venezia Cinquecento*, III, 1993, 5 (in c. s.).
- <sup>51</sup> Pare tuttavia legittimo pensare che questo modulo, in taluni casi, faccia riferimento simultaneamente anche alla maternità di Maria. Infatti potrebbe esservi una relazione con le diffusissime formule celebrative della verga di Jesse fiorita e fruttuosa: cfr. *Z. Urbach*, *Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters M S* (Beiträge zur mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Heimsuchungsthema), in: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, X, 1964, pp. 69-123 e 299-320; si vedano in particolare pp. 98-102.
- <sup>52</sup> *A. Dülberg*, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlino 1990, pp. 116-117, 131-132. Per le questioni attributive, invece, cfr. *J. Steer*, *Alvise Vivarini, his art and influence*, Cambridge 1982, p. 186 no. 67.
- <sup>53</sup> *Verheyen* (n. 11), p. 220: *Giovanni Pierio Valeriano, I Ieroglifici*, Venezia, 1625, p. 627. Ripa raffigura la "Castità Matrimoniale" come una donna che, tra l'altro, "nella destra mano tenga vn ramo d'alloro [...] perche quest'albero hà grandissima simiglianza con la castità, douendo essa esser perpetua, come è perpetuo il verde del lauro, & stridere, & fare resistenza alle fiamme d'amore, come stridono, & resistono le sue foglie & i suoi rami gettati sopra il fuoco. Però Ouidio nel I. lib. delle Metamorfofi finge, che Daphne donna casta si trasformasse in lauro." *Cesare Ripa, Iconologia*, Roma 1603, pp. 66-67. Ci pare tuttavia importante sottolineare come nel primo Cinquecento sull'opportunità di usare o meno l'alloro entro gli apparati (rituali e/o iconografici) matrimoniali fosse assai viva. Di essa abbiamo evidente prova ne "Li nuptiali" di Altieri, allorché l'autore, dopo aver elencato in prima persona una serie di piante e fiori ricorrenti in tali contesti, si sente rimproverare da Perleone, uno dei partecipanti al dialogo, di aver omesso proprio l'alloro, "quale per essere in nel suo ighenito colore assai fermo et durace, et anche con efficacissimo soggetto riservarse alli magnifici trionphi"; Perleone si meraviglia che "in questo acto nuptiale, repleto de acclamatione et de letitia, vedernela esclusa sì come fussise ominosa et male auspicata". Il quesito - che implicitamente attesta una pratica diffusa - è introdotto da Altieri con il proposito di manifestare il suo dissenso, che verte soprattutto sul fatto che la fuga di Dafne non va simbolicamente richiamata nelle nozze, giacché "diversi intenti son questi, se ben li pensarete, alli apti nuptiali": *Marco Antonio Altieri, Li Nuptiali*, a cura di *E. Narducci*, Roma 1873, pp. 74-76. Si esprime qui un desiderio di aderenza alle fonti letterarie che poi verrà gradualmente soppiantato da uno spostamento d'attenzione alle caratteristiche della pianta.
- <sup>54</sup> Vendita Sotheby's, London, 16 maggio 1973, lotto 71, tavola 29 x 23 cm. *F. Heinemann*, *Giovanni Bellini e i belliniani*, vol. III, supplemento e ampliamenti, Hildesheim/Zurigo/New York 1991, p. 71 S. 798 bis, lo ritiene di "Pietro Paolo da Santa Croce o copia da un suo originale". Per noi è cosa seicentesca; non si può escludere che facesse parte di una serie. La foglia di alloro parrebbe stare anche tra i seni della "Gentildonna" veneziana rappresentata da *G. Grevenbroch*, *Gli abiti de' veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, Venezia 1981, vol. I, no. 157.
- <sup>55</sup> Sui rituali matrimoniali veneziani di questo periodo si veda in particolare *F. Brandileone*, *Saggi sulla storia della celebrazione del matrimonio in Italia*, Milano 1906, pp. 115-138, 213-216. Le due citazioni nel testo sono tratte da *Altieri* (n. 53), p. 67 (ma cfr. inoltre p. 87), e da *Francesco Barberino, Del reggimento e costumi di donna*, a cura di *C. Baudi di Vesme*, Bologna 1875, pp. 49-50. In generale sulla concezione della verginità nel Medioevo rinviamo al volume monografico dedicato, appunto, alla "Verginità", in: *Quaderni storici*, XXV, 1990, 3. Per il ramo verde offerto quale simbolo di proposta e promessa matrimoniale cfr. *R. Corso*, *Patti d'amore e pegni di promessa*, con una appendice di scritti rari, Palermo 1981, pp. 97-98, 142-143 (1ª ed. Santa Maria Capua Vetere, 1924).
- <sup>56</sup> *B. Berenson*, *Pictures, C. & N. It.*, vol. III, fig. 1340. Una scheda del dipinto è presentata da *C. Hornig*, *Cavazzola*, Monaco 1976, p. 127.
- <sup>57</sup> L'attribuzione a Dosso, in una fase giorgionesca, si deve a *R. Longhi*, *Officina ferrarese. Nuovi ampliamenti (1940-1955)*, nell'edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. V, Firenze 1956, p. 190. Essa venne raccolta da *A. Mezzetti*, *Il Dosso e Battista ferraresi*, Ferrara 1965, p. 125 no. 226, ma non

- da F. Gibbons, *Dozzo and Battista Dossi. Court painters at Ferrara*, Princeton 1968, p. 264 no. 186, che propone un riferimento (che ci pare inaccettabile) a Romanino.
- <sup>58</sup> Del cosiddetto (e fantomatico) "Amico di Gerolamo" secondo *Heinemann* (n. 33), p. 193, S. 750, che - indicando le misure in 73 x 64 cm - lo ricorda già nelle raccolte von Wendland a Lugano, Bohler a Monaco e Rothschild a Vienna. Schedato alla Witt Library come di Bartolomeo Veneto. Difficilmente attribuibile sulla base della foto a noi nota: di sapore, comunque, carianesco.
- <sup>59</sup> Si osservi che il personaggio indossa un guanto, ulteriore indizio, a nostro parere, di una promessa di fedeltà. Su tale simbologia torneremo più diffusamente in un prossimo studio - da leggersi, per molti aspetti, parallelamente al presente - in: *Venezia arti*, VIII, 1994, (in c. s.).
- <sup>60</sup> Questo ramo è stato considerato di ulivo da A. *Brabam*, Veronese's "Allegories of Love", in: *Burl. Mag.*, CXII, 1970, 805, pp. 205-210, e da E. *Wind*, *Misteri pagani nel Rinascimento*. Nuova ed. riveduta, Milano 1985, pp. 331-334; mentre la stessa *Levi d'Ancona* (n. 41) - che pure identifica il mirto (p. 241) - si astiene dal classificarlo. Secondo il Prof. Giulini (cfr. n. 40) e altri studiosi di botanica da noi consultati, non vi è dubbio che si tratti di alloro: il tipo, la dimensione e la punta delle foglie sono inconfondibili. Probabilmente alla base dell'equivoco stanno le grosse bacche che esso reca, affini, appunto, alle olive. Per la loro differenza citiamo quanto scrive un qualificato autore cinquecentesco: "producono i lauri le foglie lunghe, uscendo larghe dal picciolo, appuntate in cima, grosse salde et odorate: fa i fiori minuti e muscosi simili a quelli delli olivi, che nel giallo biancheggiano; da i quali nascono le orbachelle, simili all'olive, ma minori, verdi prima, e dipoi nere, quando sono ben mature, con assai grosso nocciolo", *Herbario nuovo di Castore Durante medico e cittadino romano, con figure che rappresentano le vive Piante, che nascono in tutta Europa, e nell'Indie Orientali, e Occidentali* [...], Venezia 1684, pp. 232-233. Una recente informazione bibliografica sull'opera è offerta da T. *Pignatti/F. Pedrocco*, Veronese. Catalogo completo dei dipinti, Firenze 1991, pp. 229-231; in precedenza cfr. lo stesso T. *Pignatti*, Veronese. L'opera completa, Venezia 1976, vol. I, pp. 145-146. Per quel che concerne la possibilità che la sfera in allegorie matrimoniali faccia riferimento all'"amor mundus", si veda J. *Grabski*, "Mundus Amoris-Amor Mundus". L'allegoria dell'amore di Tiziano nel Museo del Louvre, in: *Artibus et historiae*, I, 1980, 2, pp. 43-61.
- <sup>61</sup> L'alloro nel quadro del Caliarì è spiegato come simbolo di castità dalla *Levi d'Ancona* (n. 41), p. 204. In tal senso andrà quindi inteso anche nel "Ritratto virile" di Palma il Vecchio alla National Gallery di Londra (il cosiddetto Ariosto), sovente accostato al quadro di Giorgione a Vienna, e sul quale torneremo.
- <sup>62</sup> T. *Rizzo*, *I ponti di Venezia*, Roma 1983, pp. 284-286.
- <sup>63</sup> *Pedrocco* (n. 10), p. 93 n. 12; osservazione ripresa dalla *Anderson* nella relazione al convegno su Leonardo & Venezia (n. 9).
- <sup>64</sup> Vedasi in *Pallucchini/Rossi* (n. 34), pp. 318-319 A 63.
- <sup>65</sup> E. *Panofsky*, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 184-235 (1ª ed. Londra 1939). Sulla medesima linea si pone ora N. *Himmelmann*, *Nudità ideale*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. *Settis*, tomo II, I generi e i temi ritrovati, Torino 1985, pp. 200-278. Cfr. anche K. *Clark*, *Il nudo, uno studio della forma ideale*, Milano 1967 (1ª ed. New York 1956).
- <sup>66</sup> Di recente su questa medaglia si sofferma A. *Cavallaro*, *Studio e gusto dell'antico nel Pisanello*, in: *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra (Roma 1988), a cura di A. *Cavallaro/E. Parlato*, Milano/Roma 1988, pp. 101-102. Lo stesso Giorgione utilizzò il liocorno nell'"Allegoria" al Rijksmuseum di Amsterdam: per essa si veda L. *Puppi*, *Il purissimo liocorno*, in: *Giorgione, atti del convegno* (n. 9), pp. 127-133.
- <sup>67</sup> G. *Robertson*, Vincenzo Catena, Edimburgo 1954, pp. 44-45, non riconosce questa santa, che dovrebbe essere - a rigor di logica - Agata, e data il quadro ante 1506. Interessante l'accostamento alla coeva "Flora" di Bartolomeo Veneto a Francoforte; anch'essa svela uno solo dei due seni e viene per questo a volte paragonata alla "Laura" giorgionesca. Non ci soffermiamo sul problema della corretta interpretazione di quest'opera: basti solo dire che certamente non è un ritratto (come del resto quasi nessuna delle "Flore" successive) e che la donna ha il capo coronato da un *myrtus coniugalis*, come scorto da E. *Panofsky*, Tiziano. Problemi d'iconografia, Venezia 1992, p. 140 (1ª ed. Londra 1969).
- <sup>68</sup> Le considerazioni di Jacopo sugli "ubera spiritualia" di Maria le abbiamo lette nel *Mariale, sive sermones de Beata Maria Virgine, fratris Jacobi de Voragine* [...], Venezia 1497, presso Simone de Luere, pp. LXVI-LXVIIr. Di "teleologia sulla posizione del seno" parla D. *Herlihy*, *La famiglia nel Medioevo*, Roma/Bari 1987, pp. 154-155. Il citato testo del Barbaro - la cui Princeps è del 1513 (ma numerosi sono i manoscritti precedenti) - è curato da A. *Gnesotto*, *Francisci Barbari de re uxoria liber*, in: *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, n. s., XXXII, 1915-16, pp. 7-105, in part. 92-96. Per quel che riguarda l'identificazione della Sorel nella Vergine di Fouquet si veda, recentemente, S. *Lombardi*, *Jean Fouquet*, Firenze 1983, pp. 125-130. Infine, per il fenomeno dell'allattamento mistico del Gesù Bambino, cfr. C. *Klapisch-Zuber*, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma/Bari 1988, pp. 305-329.
- <sup>69</sup> Tale relazione è stata di recente sostenuta dalla *Roskill* (n. 11). In tal senso si vedano anche le osservazioni sulla simbologia del seno offerte da J. *Chevalier*, in J. *Chevalier/A. Gheerbrant*, *Dictionnaire des Symboles*.

- Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, ed. riveduta e aumentata, Parigi 1982, p. 857; e si colleghino soprattutto al valore che potrebbe essere sotteso anche dal drappo con cui la giovane copre il ventre, che è di quel colore rosso "universellement considéré comme le symbole fondamental du principe de vie" (ibidem, p. 831).
- <sup>70</sup> Seguiamo il testo veneziano del 1505, che differisce da altre versioni: *Pontani Opera, Venetis in aedibus Aldi Ro. mense augusto 1505*, pp. aa iii v-aa iii r. Nello stesso anno gli *Hendecasyllaborum libri* furono presentati anche nella *princeps* napoletana; su questa e altre questioni si veda recentemente *L. Monti Sabia*, Pontano, Giovanni, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da *V. Branca*, vol. III, Torino 1968, pp. 503-508.
- <sup>71</sup> *Pontani Opera* (n. 70), pp. bb iii i r. Si leggano anche, con un inquadramento critico, in *Ioannis Ioviani Pontani Carmina*, testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi; introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite a cura di *B. Soldati*, Firenze 1902, vol. II, pp. 249-250, 265-266.
- <sup>72</sup> Un parallelo interessante può esser quello con una medaglia coniata nel 1502 in occasione delle nozze di Lucrezia Borgia con Alfonso d'Este, dove sul verso compare Anteros legato ad un lauro e la scritta "Virtuti ac formae pudicitia praeciosissimum": in *Verbeyen* (n. 11). Non molto coerente - verrebbe da aggiungere - con i costumi della Borgia: al contrario Cecilia Gonzaga preferì farsi monaca pur di non sposare Oddantonio da Montefeltro, come ricorda *Cavallaro* (n. 66), p. 101.
- <sup>73</sup> Tradizionalmente interpretata come un'"Allegoria dell'amore celeste" (cfr. *F. Frangi*, Il Sodoma: un 'Compianto' giovanile e qualche indicazione sulle fonti figurative, in: *Paragone*, XL, 1989, 473, pp. 68-69); il soggetto è stato ben riconosciuto quale "Pietas" da *W.A. Bulst*, "STINSI TERENAS / [ACCENDO] CELESTES". Ein Tafelbild Sodomas in der Sammlung Chigi Saracini und die Ikonographie der Pietas im XVI Jahrhundert, in: *Ital. Forsch.*, XVII. Kunst des Cinquecento in der Toskana, Monaco 1992, pp. 64-85.
- <sup>74</sup> Ibidem.
- <sup>75</sup> *Verbeyen* (n. 11). Ma cfr. *E.H. Mellencamp*, A note on the costume of Titian's 'Flora', in: *Art Bull.*, LI, 1969, 2, pp. 174-177, p. 177 n. 17.
- <sup>76</sup> *Bulst* (n. 73).
- <sup>77</sup> Su tali pitture di recente si sofferma *F. De Gramatica*, Note sugli affreschi delle case porticate in Piazza Duomo a Trento, in: *Studi Trentini di Scienze Storiche*, LXIV, 1985, 1, pp. 53-68. Cfr. *M. Lupo*, La decorazione pittorica profana a Trento all'epoca dei Madruzzo, in: *I Madruzzo e l'Europa*, cat. della mostra (Trento), a cura di *L. Dal Prà*, Milano/Firenze 1993, p. 244 sg. Per un tentativo di lettura iconografica si veda anche *G. Fogolari*, L'allegoria dipinta sopra una facciata di casa in piazza del Duomo a Trento, in: *Tridentum*, V, 1902, pp. 1-14. Ringraziamo il Dr. Bulst per aver sottoposto alla nostra attenzione questo confronto.
- <sup>78</sup> Sulla 'Virtus combusta' si rinvia alla scheda di *R. Lightbown*, Mantegna, corredato da un catalogo completo dei dipinti, dei disegni e delle stampe, Milano 1986, pp. 495-496.
- <sup>79</sup> *J. Białostoki*, La gamba sinistra della Giuditta: il quadro di Giorgione nella storia del tema, in: *Giorgione e l'Umanesimo veneziano* (n. 15), vol. I, pp. 193-220 (poi riedito in *idem*, *The message of images. Studies in the history of art*, Vienna 1988, pp. 113-131).
- <sup>80</sup> Sulla Giuditta di Tiziano al Fondaco *S. Romano*, Giuditta e il fondaco dei Tedeschi, in: *Giorgione e la cultura veneta* (n. 4), pp. 113-125. Più di recente, in rapporto agli altri affreschi, cfr. *F. Valcanover*, in: *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia/Washington 1990) Venezia 1990, pp. 135-140.
- <sup>81</sup> Nel 1982 nella Galleria Colnaghi di Londra: *Pallucchini/Rossi* (n. 34), pp. 29, 120 no. 36. L'attuale collocazione è indicata da *M. Lucco*, La pittura a Venezia nel primo Cinquecento, in: *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, vol. I, p. 150, che opportunamente ipotizza una datazione molto precoce. Si noti che l'iconografia di Giuditta con il seno nudo era abbastanza diffusa. Un esempio è fornito da un disegno alla Kunsthalle di Amburgo, già attribuito ad Amico Aspertini e ora invece a un collaboratore di Jacopo Ripanda (vedasi in *V. Farinella*, Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda, Torino 1992, p. 182).
- <sup>82</sup> Vedasi in *Pallucchini/Rossi* (n. 34), pp. 27-29, 132 no. 57. Così descrive il lauro ceraso - detto anche lauro regio - il già citato *Durante* (n. 60), p. 233: "fa questa pianta i frutti e le foglie come il lauro, ma le frondi sono più grandi, per intorno dentate come quelle del cedro. Fa i fiori bianche e le bacche purpuree." Sul simbolismo degli anelli (da leggersi, in generale, con grande prudenza) si sofferma ora *M.L. Ricciardi*, Lorenzo Lotto. Il 'Gentiluomo' della Galleria Borghese, in: *Artibus et historiae*, XX, 1989, 19, pp. 85-106, in part. 98-104.
- <sup>83</sup> Per qualche osservazione sulla connessione tra recto e verso cfr. *Dülberg* (n. 52), pp. 251-252 no. 217.
- <sup>84</sup> *J. Białostoki*, The eye and the window. Realism and symbolism of light-reflections in the art of Albrecht Dürer and his predecessors, in: *Fs. für Gert von der Osten*, Köln 1970, pp. 159-176; riedito in *idem*, *The message of images* (n. 79), pp. 77-92.
- <sup>85</sup> Bastino, tra tanti, due esempi: la "Scena amorosa" attribuita a Bernardino Licinio già nella collezione di Lord Wimborne a Canford Manor (vedasi *L. Vertova*, Bernardino Licinio, in: *I pittori bergamaschi dal XIII*



- al XIX secolo. Il Cinquecento, vol. I, Bergamo 1975, pp. 414-415, no. 24) e il "Lot e le figlie" di Bonifacio de' Pitati al Chrysler Museum di Norfolk in Virginia (vedasi, con una scheda di S. Simonetti, in: *The Genius of Venice 1500-1600*, a cura di J. Martineau/C. Hope, catalogo della mostra, Londra 1983, pp. 152-153 no. 14; ma cfr. sotto la nota 97). Più incerta è invece l'interpretazione allorché la donna esibisce non uno ma entrambi i seni come, ad esempio, in varie opere di Palma il Vecchio e di Paris Bordon; il primo caso lagunare ci sembra sia offerto da Giovanni Mansueti nel "Busto di donna" alla City Art Gallery di York: vedasi *Berenson, Pictures, Ven.*, vol. I, fig. 371.
- <sup>86</sup> Assegnato a Michele da Verona da *idem*, *North Italian Painters of the Renaissance*, Londra 1907, p. 258, e da R. Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti. Pittori, scultori, architetti dal XIII al XVIII secolo*, Firenze 1972, p. 203; al Morone invece dallo stesso *Berenson, Italian pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 377; perplesso si dichiara invece C. Del Bravo, Francesco Morone, in: *Paragone*, XIII, 1962, 151, pp. 3-23, p. 23, che riconosce modi moroniani solo nel paesaggio. L'ipotesi favorevole a Michele (tra il 1495 e il 1500), sebbene non priva di difficoltà, ci sembra la migliore.
- <sup>87</sup> Sui rituali di fidanzamento e matrimonio sono fondamentali gli studi di *Brandileone* (n. 55) e N. Tamassia, *La famiglia italiana nei secoli decimoquinto e decimosesto*, Milano/Palermo/Napoli 1910, in part. pp. 150-195. Più di recente B. Wittfoht, *Marriage rituals*, in: *Artibus et historiae*, V, 1982, pp. 43-59; *Klapisch-Zuber* (n. 68), pp. 109-151; G. Brucker, *Giovanni e Lusanna. Amore e matrimonio nella Firenze del Rinascimento*, Bologna 1988. Il quadro di Berlino compare nel corredo fotografico (con il titolo di "Matrimonio: lo scambio degli anelli") in: *La vita privata dal Feudalesimo al Rinascimento*, a cura di G. Duby, Roma/Bari 1988, fig. 2.50.
- <sup>88</sup> *Brandileone* (n. 55), pp. 9-18.
- <sup>89</sup> *Ibidem*, pp. 9-10 n. 3.
- <sup>90</sup> Il primo caso di una simile gestualità (evocante anche la gravidanza: si pensi alla "Madonna del parto" di Piero della Francesca) ci sembra di individuarlo nello "Sposalizio di Maria" di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, e precisamente nella terza donna da destra. È significativo che ciò avvenga entro un contesto iconografico in cui già sono stati evidenziati elementi di natura folcloristica, come il pugno alle spalle inferto a san Giuseppe: per esso cfr. *Klapisch-Zuber* (n. 68), p. 137.
- <sup>91</sup> *Vertova* (n. 85), pp. 410-411 no. 2. Il quadro è firmato (in forma "autobiografica", secondo la studiosa) e datato 1536.
- <sup>92</sup> *Ibidem*, pp. 229-230 no. 96.
- <sup>93</sup> Ci riferiamo alla "Venere" (molto probabilmente concepita per un'occasione nuziale) al Metropolitan Museum di New York. Per una sua lettura iconografica cfr. K. Christiansen, *Lorenzo Lotto and the tradition of epithalamic paintings*, in: *Apollo*, CXXIV, 1986, 295, pp. 166-173; ma la data va precisata intorno al 1523-24.
- <sup>94</sup> *Panosfky* (n. 65), pp. 222-226; ma cfr. *Grabski* (n. 60). Il gesto significava presa di possesso fin dal Medioevo, come si evince da F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, Parigi 1982, pp. 184-185.
- <sup>95</sup> *Giovanni Bonifaccio, L'Arte de' Cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facendo silenzio. Divisa in due parti. Nella prima si tratta de' i cenni, che da noi con le membra del nostro corpo sono fatti, scoprendo la loro significazione, e quella con l'autorità di famosi autori confirmando. Nella seconda si dimostra come di questa cognizione tutte l'arti liberali, e mecaniche si prevagliano*, in: *Vicenza*, appresso Francesco Grossi, 1616 (ma l'esecuzione va posta entro il XVI secolo). Sull'autore, nato a Rovigo nel 1547 e morto a Padova nel 1635, rinviamo a G. Benzoni, *Bonifacio, Giovanni*, in: *Diz. Biogr. Ital.*, vol. XII, Roma 1970, pp. 194-197.
- <sup>96</sup> *Bonifaccio* (n. 95), pp. 364-365; *Francesco Petrarca, Trionfo della Morte*, I, 151-153.
- <sup>97</sup> *Bonifaccio* (n. 95), p. 293. La prima fonte invocata per spiegare in termini positivi la mano destra (e negativi invece la sinistra) è, ovviamente, la Bibbia; e non è un caso che nella maggior parte delle scene nuziali restituiteci dall'iconografia l'anello venga posto all'anulare destro, contrariamente a quanto avviene oggi. Si osservi inoltre che pure la "Donna" del Licinio si denuda con tale mano; mentre il seno svelato è il destro anche nel quadro parigino di Tiziano (al contrario la figlia di Lot nel quadro di Bonifacio a Norfolk - si veda sopra la nota 86 - seduce il padre grazie al seno sinistro). Ma non si può certo parlare di una regola fissa. È possibile che alcuni artisti adottassero una simile sfumatura semantica - per così dire, più 'filologica' - ed altri invece no.
- <sup>98</sup> L'allusione alla malinconia, significata dal melangolo che il giovane sorregge, viene scorta da A. Ballarin, *Giorgione e la Compagnia degli Amici: il "Doppio ritratto" Ludovisi*, in: *Storia dell'arte italiana*, parte II, a cura di F. Zeri, vol. V, Torino 1983, pp. 481-541. Ma si consideri inoltre, dello stesso A. Ballarin, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in: *Giorgione*, atti del convegno (n. 9), pp. 227-252.
- <sup>99</sup> Su questo aspetto, oltre che S. Settis, la "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto, Torino 1979, si veda L. Puppi, "... nel vero non si ritrova storie che habbino ordine", in: *idem*, *Verso*

- Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche tra il XIV e il XVIII secolo, Roma/Reggio Calabria 1982, pp. 77-106, in part. pp. 96-97.
- <sup>100</sup> E.M. Dal Pozzolo, Osservazioni sul catalogo di Lorenzo Lotto: 1503-1516, in: *Arte veneta*, XLV, 1993 (in c. s.).
- <sup>101</sup> Si osservino tante cosiddette "Flore" accanto a composizioni letterarie che cantano, per l'appunto, la fresca bellezza delle ninfe. Ad esempio - ma i casi sono assai numerosi - il sonetto di Benedetto Varchi (Firenze 1503-1565) "Ninfe, che nude il petto e sparsi i biondi": leggasi in *Poesia italiana del Cinquecento*, a cura di G. Ferroni, Milano 1978, pp. 100-101.
- <sup>102</sup> Sull'opera si dilunga J.A. Levenson, *Jacopo de' Barbari and Northern art of the early sixteenth century*, Ph.-D. Thesis, New York University 1978, pp. 189-193.
- <sup>103</sup> Rivelatrice in tal senso la lettera indirizzata dall'artista a Federico di Sassonia: si legga in P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, tomo I, Milano/Napoli 1971, pp. 66-70. Per Levenson (n. 102), p. 342, databile tra l'ottobre del 1500 e l'agosto del 1501.
- <sup>104</sup> Posto verso il 1502 da Ballarín 1983 (n. 98), che mette il gesto in rapporto alla natura saturnina dell'uomo (pp. 508-509). In genere tale atteggiamento indica due cose: dolore (o malinconia appunto: si ripensi alla celebre incisione di Dürer) e quiete, riposo, stabilità (ad esempio in tanti monumenti funebri, o in allegorie varie). Nel caso di Jacopo va prospettata, a nostro parere, proprio quest'ultima lettura: ossia - e seguiamo ancora Bonifaccio (n. 95), p. 35 - che qui si esplichino un "atto di tranquillità e di sicurezza", nel senso indicato da alcune medaglie antiche (lo studio dell'antico è una chiave per inquadrare l'intera operazione culturale di Jacopo: si riprenda in mano la lettera citata a n. 103), in cui tale immagine è accompagnata da una scritta che allude alla sicurezza "augusta" e "perpetua" della donna; tra l'altro tale concetto risulta meglio compatibile di altri con il coronamento d'alloro (cfr. infra n. 106).
- <sup>105</sup> Per i "Ritratti" maschili di Jacopo si pensi a quelli degli Staatliche Museen di Berlino (inv. 1664), del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 7719), allo "Henrich von Mecklenburg" dell'Aia (inv. 898, del 1507), e allo "Albrecht von Brandenburg" nella Heinz Kisters Collection di Kreuzlingen (del 1508). Così la figura femminile richiama il confronto con le "Sante Caterina e Barbara" della Gemäldegalerie di Dresda (inv. 58, 59), che pure sono di qualche tempo più tarde, rispetto al 1503 della tavola di Filadelfia.
- <sup>106</sup> Ripa (n. 53), p. 38, trattando dell'"Amor di Virtù", così la descrive: è "la ghirlanda d'alloro, per segno dell'honore che si deue ad essa virtù. Et per mostrare che l'amor d'essa non è corruttibile, anzi come l'alloro sempre verdeggia, & come corona, ò ghirlanda che di figura sferica non ha giamai alcun termine". In tal senso sembra utilizzarlo lo stesso Giorgione, se davvero fu sua la perduta "Allegoria della pace" incisa da Henrik van der Borcht - si veda Hornig (n. 1), fig. 116 - dove la figura della Pace è, appunto, coronata d'alloro (oltre a reggere in mano un ramo della stessa pianta).
- <sup>107</sup> Pensiamo in particolare all'intuizione di Eisler - mai edita, ma ripresa da Settis (n. 99), pp. 137-139 - favorevole a una possibile identificazione di Gasparo Contarini nel più giovane dei "Tre Magi" di Vienna. Per il quadro di Braunschweig, invece, si rinvia a S. Jacob, in: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*, Braunschweig 1980, pp. 38-42.
- <sup>108</sup> Da quelle di Botticelli e Lorenzo Costa a Cranach: si vedano in Clark (n. 65), pp. 111-114, 370-377. Un lungo velo si ritrova anche nella miniatura raffigurante "Laura" nuda nella Sorgia (a commento di "Chiare fresche e dolci acque") nell'Incunabolo Queriniano di Brescia: Dal Pozzolo (n. 23), p. 111. Si consideri però una differenza interessante: nel caso della donna di Giorgione il velo è lo stesso che sorregge i capelli, e si ritrova anche nelle tre fanciulle della sopra citata "Scena di fidanzamento" veronese a Berlino. Esso dovrebbe andar inteso - ad esempio con Ripa (n. 53), pp. 597-599 - quale segno di pudicizia.
- <sup>109</sup> Sulla permanenza di Dürer a Venezia si vedano, recentemente, A. Chastel, *Dürer à Venise en 1506*, in: *Giorgione e l'Umanesimo veneziano* (n. 15), vol. II, pp. 459-463; *idem*, *Venezia e la pittura del Nord*, in: *Venezia e la Germania*, Milano 1986, pp. 93-114, e P. Humfrey, *La festa del Rosario di Albrecht Dürer*, in: *Eidos*, I, 1988, 2, pp. 4-15.
- <sup>110</sup> Impressionante appare inoltre il confronto tra il "Ritratto" di Dürer in Palazzo Rosso a Genova, datato 1506, e quello di Giorgione al Museum of Art di San Diego, proposto da K. Garas, *Bildnisse der Renaissance*. II. Dürer und Giorgione, in: *Acta historiae artium*, XVIII, 1972, 1-2, pp. 125-135.
- <sup>111</sup> Per tali disegni basti W.L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, New York 1974, vol. I, p. 140; vol. II, p. 688, vol. III, p. 1758 (rispettivamente nell'ordine di citazione).
- <sup>112</sup> Per il dipinto di Clouet qualche osservazione è offerta dalla Lawner (n. 9), p. 159; per quello di Bronzino si veda R.B. Simon, *Bronzino's Cosimo de' Medici as Orpheus*, in: *The Philadelphia Museum of Art Bull.*, LXXXI, 1985, pp. 17-27. Sui ritratti nudi in particolare cfr. D. De Chapeaurouge, *Aktporträts des 16. Jahrhunderts*, in: *Jb. der Berliner Museen*, XI, 1969, pp. 161-177, e *Himmelmänn* (n. 65), pp. 266-269.
- <sup>113</sup> Ci riferiamo al quadro di Palma il Vecchio a Berlino Dahlem, *Gemäldegalerie* (vedasi in P. Rylands, *Palma il Vecchio*. L'opera completa, Milano 1988, p. 212, no. 35) e a quel "Ritratto di giovane donna con cane" in una raccolta milanese già riferito allo stesso Palma, a Cariani e ora ad ambito del Cavazzola (vedasi Palluc-

*chini/Rossi*, n. 34, p. 358 V 55), ma a nostro parere molto probabilmente dell'artista veronese. Per la vicenda critica relativa al dipinto raffaellesco si veda da ultimo la scheda di *G. Incerti*, in: *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze 1984), Milano 1984, pp. 174-182.

<sup>114</sup> L'opera (31,6 x 22 cm) è presentata da *A. Puerari*, Boccaccino, Milano 1957, p. 184, con un'attribuzione, suggerita da Longhi, a Giorgione. All'inizio del secolo si trovava nella collezione Steinmeyer di Lucerna, poi passò a Monaco (Böhler). All'inizio del 1965 il dipinto si trovava a New York presso la galleria antiquaria Mont, ancora con l'iscrizione al maestro di Castelfranco inoltrata da Longhi; ma il fatto che di esso non si conoscano tappe italiane, e che nella Fototeca della Fondazione Longhi a Firenze sia conservata non una foto, ma il ritaglio di un'inserzione pubblicitaria (dal *Burl. Mag.*), lascia presumere che Longhi non abbia mai visto direttamente il pezzo. Si osservi inoltre che lo stesso Puerari pubblicò una vecchia riproduzione (testimoniante le pesanti ridipinture tardo-ottocentesche) e non quella che documenta lo stato di conservazione dopo la pulitura, cui si riferisce la tavola che presentiamo nel testo. Per quanto riguarda la piena sostenibilità del riferimento a Boccaccino, si osservi come la donna, pur essendo un evidente ritratto, rientri in un modulo tipologico caro all'artista ferrarese: si veda, ad esempio, la santa nel quadro alla Galleria Doria di Roma, in *Tanzi* (n. 45), p. 56. In merito invece al problema cronologico, ci sembra che una collocazione al 1506 sia richiesta da più fattori. Il primo, e fondamentale, consiste nell'esplicita dipendenza dal capolavoro di Giorgione, per il quale tale data è inamovibile. In secondo luogo la tavola a nostro avviso esprime un radicamento nella tradizione lagunare assai più marcato che altri pezzi; e lo stesso confronto con l'esemplare tematicamente più affine - ossia la "Zingarella" agli Uffizi (che per noi non va troppo disgiunta dalla Vergine nella Pala di San Zulian) - non può che risolversi in una posteriorità; e non di pochi mesi, vorremmo aggiungere.

## ZUSAMMENFASSUNG

Der sogenannten Laura von Giorgione im Kunsthistorischen Museum in Wien sind zahlreiche Studien gewidmet worden, die der Frage nachgegangen sind, ob es sich um ein Bildnis oder um eine allegorische oder literarische Darstellung handelt. In der jüngeren Literatur haben sich dabei zwei Interpretationsstränge herausgebildet. Die einen erkennen in der Frau eine Kurtisane, vielleicht mit Namen Laura oder Daphne. Die anderen vermuten dagegen eine Eheschließung als Anlaß für die Entstehung des Bildes, das nach einer aus dem 16. Jh. stammenden Beschriftung auf der Rückseite ein gewisser Messer Giacomo in Auftrag gegeben hat. Der Verfasser bemüht sich für eine Deutung in diesem Sinne um eine breitere historische Grundlage. Dabei wird die Bedeutung des Lorbeers, als Hinweis auf die Tugend der Dargestellten, in der zeitgenössischen Hochzeitssymbolik bestätigt. Der entblößte Busen scheint im kulturellen Umfeld Giorgiones zugleich Keuschheit und 'Verführung' in einem positiven Sinne anzuzeigen. Schließlich wird aufgrund von ikonographischen und Textvergleichen versucht, die Geste des Mädchens, das seine Brust entblößt, als Ausdruck liebenden Verlangens und Einladung zu einer Vereinigung der Seelen, zu interpretieren. Es werden ferner die Voraussetzungen für den neuen Bildnistypus erörtert, der sich freilich sowohl in seinen allegorischen Bezügen als auch in seiner formalen Lösung als zu kühn erweisen sollte, um — selbst in dem offenen kulturellen Ambiente Venedigs — Nachfolge zu finden.

## Provenienza delle foto:

*Fondazione Cini, Venezia: fig. 1. - Museo Civico, Padova: figg. 2, 4. - Galleria Lorenzelli, Bergamo: fig. 3. - Autore: figg. 5, 6, 8, 16, 21. - National Gallery, Londra: fig. 7. - KIF: figg. 9, 11, 13. - Wichita Art Association, Wichita: fig. 10. - Alinari (Anderson), Firenze: fig. 12. - Bibliothèque Nationale, Parigi: fig. 14. - Studio Lambda (G. Ceri), Trento: fig. 15. - Gemäldegalerie, Staatliche Museen (J.P. Anders), Berlino: fig. 17. - Fototeca Berenson, Villa I Tatti, Firenze: fig. 18. - Alinari (Fiorentini), Firenze: fig. 19. - Philadelphia Museum of Art, Filadelfia: fig. 20.*