UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte

L' *Omaggio a un poeta* di Giorgione, un'opera irrisolta

Relatrice:

Prof.ssa Alessandra Pattanaro

Laureanda: Veronica Agrondi

Matricola: 2070072

Anno Accademico 2024/2025

Indice

Introduzione……... 3

1. *Omaggio a un poeta*, National Gallery

1.1. L'origine ignota e la vicenda collezionistica……. 7

1.2. Questione attributiva e problemi di datazione……. 11

1.3. Un soggetto di difficile identificazione…… 15

2. Il sogno di Nabucodonosor

2.1. I sogni di Nabucodonosor…… 21

2.2. L'ipotesi di Paul Joannides: il secondo sogno di Nabucodonosor……... 27

2.3. Popolarità dell'episodio e (s)fortuna del soggetto…… 33

3. Saturno in esilio

3.1. Saturno…… 37

3.1.1. il mito di Saturno e le sue interpretazioni…….. 37

3.1.2. L'ipotesi di Andrè Chastel: Saturno in esilio…… 43

3.1.3. L'ipotesi di Augusto Gentili: Saturno e l'attività artistica..... 47

3.2. Tradizione figurativa di Saturno…….. 51

3.3. Saturno, gli ebrei e Padova…….. 55

3.3.1. Saturno e gli ebrei……. 55

3.3.2. Giorgione, Padova e l'ebraismo…… 59

Conclusione…….. 65

Illustrazioni…….. 69

Bibliografia……..105

Sitografia…… 111

Introduzione

Nonostante sia stata protagonista di un crescente interesse da parte degli studiosi, l'*Omaggio al poeta* è un'opera ancora irrisolta. Il presente lavoro intende concentrarsi su una delle incognite di più difficile soluzione ossia il soggetto, in particolare analizzando due ipotesi: il *Sogno di Nabucodonosor* e il *Saturno in esilio*.

La prima parte dell'elaborato è destinata a introdurre l'opera con particolare attenzione per i pochi dati certi a nostra disposizione e soprattutto per i numerosi interrogativi rimasti aperti.

Al momento non è nota alcuna testimonianza relativa a questo quadro precedente all'inventario della collezione del cardinale Pietro Aldobrandini del 1603 che lo attribuisce a Raffaello e si limita a descriverne i personaggi e il paesaggio. Le notizie successive sono del XIX secolo e ne attestano il passaggio da una collezione privata all'altra fino all'acquisto di Lesser, il 19 marzo 1885, per la National Gallery di Londra, dove è attualmente esposto. Quello che emerge da questa documentazione è una grande incertezza circa l'autore, individuato in Raffaello o in Giorgione, e il soggetto che generalmente non viene indicato, fatta eccezione per un riferimento a re Davide e uno a re Salomone; mentre la datazione e la committenza non vengono menzionate. È evidente che fin dalle prime notizie conosciute risulta impossibile definire con sicurezza le principali informazioni del dipinto che, infatti, diventeranno oggetto di indagine di numerosi storici dell'arte.

L'interrogativo, a lungo discusso, su cui questo lavoro intende focalizzarsi è quello relativo al soggetto che risulta ignoto già nel 1603. Infatti, è difficile stabilire quale sia il tema o l'episodio rappresentato in quanto non si tratta di un'iconografia immediatamente riconoscibile e l'assenza di documenti, relativi alla committenza o al contesto a cui era destinato, non permette di formulare delle ipotesi che portino a un risultato definitivo.

Il dipinto viene presentato nel catalogo della National Gallery come *Omaggio a un poeta*, ma si tratta di un titolo generico legato alla presenza di un uomo coronato di alloro su un trono. Molte delle numerose proposte iconografiche si sono basate proprio sul determinare chi sia questo personaggio, ritenuto il protagonista della raffigurazione, cercando di comprendere il motivo della sua malinconia e il suo legame con le altre figure, in particolare con una misteriosa figura nascosta in una grotta su un costone roccioso a sinistra. Le due ipotesi prese in considerazione nella seguente tesi si basano su due identificazioni molto diverse: in un caso re Nabucodonosor II, nell'altro Saturno.

Nel 2011 Paul Joannides nel saggio *Giorgione's 'The Madness of Nabuchadnezzar'* propone l'idea che il dipinto rappresenti il secondo sogno di Nabucodonosor, un episodio raccontato nel quarto

capitolo del libro di Daniele. Il re di Babilonia sogna un grande albero che fornisce riparo a molti animali e uccelli, ma dal cielo appare un vigilante che ordina che l'albero venga abbattuto lasciando, però, nella terra il ceppo con le radici, e che al posto di un cuore umano gli sia dato un cuore di bestia e conclude affermando che sette tempi passeranno su di lui. Per comprendere il significato di ciò, il sovrano convoca Daniele che gli rivela che l'albero grande e forte è lo stesso Nabucodonosor che verrà cacciato dal consorzio umano e vivrà in uno stato di bestialità per i successivi sette anni finché non riconoscerà che è Dio a dominare sugli uomini. Secondo Joannides il dipinto rappresenta il momento in cui il re apprende con tristezza il suo destino dal profeta, individuato nel bambino ai piedi del trono, e indentifica la figura nella grotta come la prefigurazione di Nabucodonosor impazzito e isolato dal resto dell'umanità. Lo studioso riporta come Daniele e Nabucodonosor siano soggetti rari nell'arte rinascimentale, ma a favore di questa proposta cita due gruppi di storie sulla vita del re babilonese contemporanee all'opera di Giorgione: un quartetto di pannelli, probabilmente una spalliera, del maestro di Marradi e un trio di pannelli, probabilmente un'altra spalliera, recentemente restituito a Nicola di maestro Antonio D'Ancona. Inoltre, osserva come la forte venerazione di San Giovanni Crisostomo a Venezia potrebbe aver contribuito a una maggiore attenzione per il libro di Daniele per un'omelia a lui attribuita, il cosiddetto "digiuno della casa di Daniele", che forniva un breve resoconto della discesa nella follia di Nabucodonosor.

La seconda ipotesi presa in esame è stata suggerita per la prima volta nel 1946 da Andrè Chastel nel saggio *Le Mythe de Saturne dans la Renaissance italianne* in cui identifica la figura malinconica sul trono come Saturno in esilio. Lo studioso, però, si limita a descrivere l'opera come una melanconica atmosfera onirica in cui animali e uomini vivono in armonia senza soffermarsi sulle ragioni che lo hanno portato a questa conclusione. Questa proposta è sostenuta da diversi storici dell'arte: la figura di Saturno si presta a numerose interpretazioni che possono essere esaminate per ipotizzare quale fosse il reale messaggio che il quadro doveva trasmettere con questo soggetto.

Nel 1980 Augusto Gentili in *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento* approfondisce questa proposta sostenendo che l'opera è un'allegoria dell'esperienza artistica in chiave saturnina. La sfera di Saturno è la più alta delle sfere planetarie e le qualità intellettuali legate al temperamento malinconico saturnino sono le più elevate. Essa caratterizza le classi e le ideologie subalterne rispetto a quelle dominanti come quella dei filosofi, poeti, musicisti e artisti che si estraniano dal mondo in una solitaria contemplazione perduti in forme di conoscenza che non incidono sugli eventi storici. In particolare, Gentili interpreta il quadro come un invito a recuperare il valore conoscitivo della propria esperienza: l'artista, l'uomo sul trono, come l'eremita, la figura nella grotta, deve riproporsi l'isolamento dalla società e la meditazione sulla natura.

Un ulteriore lettura è quella proposta nel 2009 da Enrico Maria Dal Pozzolo in *Giorgione*. Ipotizza che il quadro faccia riferimento a un dibattito molto sentito in quel momento nel territorio veneziano ossia quello relativo alla possibilità di ammettere o meno gli ebrei nel consesso sociale, infatti il colore che li segnalava per legge, il giallo, è lo stesso della veste indossata dall'uomo malinconico. A supporto di ciò ricorda l'antica consuetudine di connettere la figura di Saturno alla stirpe israelitica per diversi motivi come il fatto che entrambe vengono emarginate e soprattutto che il sabato è tradizionalmente legato a Saturno, ma è anche il giorno sacro per gli ebrei. I possibili legami tra Giorgione e l'ebraismo sono molteplici: alcuni studiosi hanno ipotizzato che l'artista fosse ebreo, altri hanno sottolineato lo stretto legame intrattenuto con Giulio Campagnola di cui si specula l'origine ebraica, altri hanno indagato il contesto padovano concentrandosi sull'ambiente neoplatonico e il suo legame con la Cabbala.

È impossibile, allo stato attuale, stabilire con certezza se una di queste supposizioni sia corretta a causa della mancanza di informazioni disponibili e del fatto che entrambe le proposte presentano delle criticità, come del resto qualsiasi altra idea che è stata avanzata finora. Dunque, l'obiettivo di questo lavoro non è trovare una risposta definitiva, ma approfondire queste due ipotesi con particolare attenzione per i loro possibili significati che potrebbero fornire ulteriori strumenti per ragionare su quale fosse il vero messaggio del dipinto e chi potrebbe averlo commissionato.

1. *Omaggio a un poeta,* National Gallery

1.1. L'origine ignota e la vicenda collezionistica

Negli anni l'*Omaggio a un poeta* della National Gallery (fig.1) è stato oggetto d'indagine di numerosi storici dell'arte e sicuramente una delle incognite più difficile da risolvere è quella della sua provenienza, infatti la sua esistenza non è attestata da alcun documento almeno fino agli inizi del XVII secolo. È stato individuato nel numero 43 dell'inventario della collezione romana del cardinale Pietro Aldobrandini (1571-1621) del 1603 redatto da Giovan Battista Agucchi che lo descrive come: «Un quadro con un poeta coronato di lauro con tre altre figure attorno con una tigre et un pavone, di mano di Raffaelle da Urbino». Nel 1626 compare al numero 33 dell'inventario della sorella del cardinale, Olimpia Aldobrandini (1567-1637): «Un quadro con un poeta con tre altre figure attorno con una tigre et un pavone di mano di Raffaello d'Urbino del n. 43»[1]; successivamente nell' inventario di Olimpia Aldobrandini Pamphilj (1623-1681), antecedente al 1665, si precisa che l'altezza è di due palmi e mezzo, circa 55 cm[2]: «Un quadro in tavola con un Poeta coronato di lauro con tre figure accanto con una tigre, et un pavone, alto palmi due e mezo incirca Raffaelle d'Urbino. Segnato n.43»[3]. Nel 1682 si trova ancora a Roma e compare nell'eredità di Olimpia Aldobrandini Pamphilj al numero 349: «Un quadro in tavola con un Poeta coronato di lauro con tre altre figure attorno con una tigre et un Pavone alto palmi due e mezzo di Raffaelle d'Urbino, come al d° Inventario a Carte 193 N. 42 et a quello del Sig.r Card.le Ca 104»[4].

Queste testimonianze[5] hanno portato ad ipotizzare che l'opera giungesse da Ferrara dato che il cardinale Aldobrandini, nipote di Papa Clemente VIII e legato papale della città, quando il ducato venne annesso allo Stato della Chiesa, nel 1598, portò a Roma una cospicua parte delle opere d'arte appartenute agli Este[6]. A questo proposito risulta interessante quanto osservato da Michele Danieli nella recente mostra tenutasi a Palazzo dei Diamanti intitolata *Il Cinquecento a Ferrara*: «Il secondo artista, il cui spirito aleggia sui primi tre lustri della pittura ferrarese è Giorgione». Ricorda come Vasari avesse scritto dell'amicizia tra il maestro di Castelfranco e Garofalo e che Longhi concesse a quest'ultimo il merito di aver carpito la scintilla di Giorgione portandolo a Ferrara prima di Dosso Dossi. Inoltre, «Moltissime pale d'altare ferraresi si rifanno al modello giorgionesco e tutti i protagonisti della nostra mostra attraversano una fase "giorgionesca". Tuttavia si dimostrano in

[1] DELLA PERGOLA 1960, p.429
[2] DAL POZZOLO 2009, p. 413
[3] D'ONOFRIO 1964, p.19
[4] DELLA PERGOLA 1962-1964, II, p.76
[5] MENEGATTI 1998-1999, p. 366
[6] *Ivi* nota 2, p. 414

special modo sensibili al primissimo Giorgione, a opere eseguite probabilmente ancora dentro il XV secolo». Viene quindi ripresa la possibile provenienza estense dell'*Omaggio a un poeta* evidenziando come «[…] in esso sono già presenti i compatti viluppi di alberi che popoleranno i fondali di Mazzolino, e la rupe dalla caratteristica forma che ricorre quasi sempre in Ortolano. Analoghe osservazioni possono valere per il *Giudizio di Salomone* e per la *Prova di Mosè* degli Uffizi». Si tratta di una supposizione interessante, però, come osservato da Danieli, «non è da escludere che un possibile tramite per la conoscenza di Giorgione sia stato proprio Boccaccino emigrato a Venezia direttamente da Ferrara all'inizio del Cinquecento»[7]. Inoltre, l'ipotesi non è supportata da alcuna prova documentaria che confermi la presenza del dipinto nella collezione estense e sebbene larga parte dei capolavori posseduti dal cardinale provenisse da Ferrara è necessario tenere conto del fatto che successivamente Aldobrandini acquisì altre opere.

Riappare in Inghilterra nel catalogo di vendita delle opere della raccolta di Alexander Day del 1800-1801, redatto da William Buchanan[8], che probabilmente ne è entrato in possesso nel 1798 quando riuscì ad ottenere parte della collezione Aldobrandini. Appare al numero 15 ed è definito come *Re David che istruisce un uomo pio al suo culto*, viene attribuito a Giorgione e segnato come proveniente da una villa Aldobrandini. Successivamente alla mostra di dipinti appartenuti a Day all'Egyptian Hall, prima del 1833, è presente al numero 9 come *Salomone istruisce un giovane*, rimane l'attribuzione a Giorgione, ma viene segnato come proveniente dal Gabinetto Aldobrandini a Roma[9]. Questa precisazione potrebbe aprire a un ulteriore incognita: secondo Cecil Gould[10] esiste la possibilità che il quadro del 1800-1801 sia un altro rispetto a quello della mostra dato che nel catalogo di Buchanan è segnata una distinzione tra i dipinti dal Gabinetto Aldobrandini e quelli dalla Villa Aldobrandini. Gould non approfondisce la questione e sebbene questo testo non intenda concentrarsi su questo aspetto è difficile ignorare come entrambi vengano identificati come un episodio di educazione da parte di un re biblico, quindi è molto probabile che si tratti della stessa opera.

Nel corso dell'Ottocento la vicenda collezionistica del dipinto è ben documentata fino alla sua attuale collocazione[11]. Il 21 giugno 1833 l'*Omaggio a un poeta*, con la stessa descrizione della mostra all'Egyptian Hall, è presente al numero 21 del catalogo della vendita Day da Christie's e viene acquistato da Edward White. Il 6 aprile 1872 viene venduto da Christie's a Henry George Bohn e

[7] DANIELI 2024-2025, pp. 32-33
[8] BUCHANAN 1824, p. 6
[9] Catalogo non datato. La copia appartenuta a E. K. Waterhouse è descritta «at the top 'Day's Colln'» in GOULD 1975, p. 43
[10] *Ibidem*
[11] *Ivi* p.42

compare con un'attribuzione a Raffaello con il titolo di *Solomon and Attendants in L. with animals and birds*[12]. Infine il 19 marzo 1885 viene acquistato, sempre da Christie', da un commerciante di Bond Street chiamato Lesser[13] che lo vendette alla National Gallery di Londra dove è attualmente esposto.

Al momento la documentazione nota non permette di formulare un'ipotesi sulla provenienza che sia confermabile e anche se è plausibile pensare che facesse parte della collezione estense, non è possibile stabilire se sia stato realizzato per Ferrara o vi sia giunto in un secondo momento. Conoscere il contesto a cui era destinato darebbe agli storici dell'arte un utile strumento per poter ragionare sulle altre questioni ancora irrisolte ed è interessante osservare come già nel 1603 erano sconosciute le principali informazioni relative al quadro e come i pochi dati riportati nei documenti successivi non sono concordi.

[12] REDFORD 1888, p. 248
[13] GREER, PENNY 2010, p. 369

1.2. Questione attributiva e problemi di datazione

L'identità dell'autore dell'opera non è definita con certezza nei documenti successivi al 1603, fluttua tra i nomi di Raffaello e Giorgione, e per questo è stata a lungo dibattuta. L'*Omaggio a un poeta* viene venduto da Lesser a sir Frederic W. Burton, direttore della National Gallery, come un Giorgione, ma Burton informò Austen H. Layard, trustee del museo, che i quadri da lui acquistati avrebbero gettato nuova luce sulla pittura veneziana durante il periodo di Bellini. Nel *Abridged National Gallery Foreign School*[14] cataloga il dipinto come «Unknown (Venetian: 15th or 16th century)», ma nelle note cita *The Times* che in un articolo del 22 dicembre 1885 invoca il nome di Carpaccio o di Giorgione. Burton menziona di aver pensato al maestro di Castelfranco, un suggerimento dell'artista Henry Wallis, tuttavia dal 1889 decise di attribuirlo alla scuola di Giorgione e riconosce la possibilità che si tratti dello stesso autore del *Mosè sottoposto alla prova del fuoco* degli Uffizi (fig.2). Nel 1900 Herbert Cook[15] in merito alla scelta di ascrivere l'opera alla cerchia dell'artista scrive: «But it is time to protest against such needless deprecation!». È certo che se questo fosse solo un lavoro della sua scuola allora si starebbe cercando invano un maestro mitico, un ideale che non sarebbe mai potuto esistere. Sostiene che nonostante il paesaggio sia rovinato e la profondità e la ricchezza giorgionesche siano scomparse non si può negare che il fascino dello scenario pittoresco richiami gli sfondi paesaggistici di altre sue opere. Sottolinea come tutto sia spontaneo e come la sincerità e l'ingenuità del quadro siano troppo evidenti perché non si tratti di un pittore piuttosto giovane dallo stile così profondamente giorgionesco da non essere altri che Giorgione stesso, verso i ventuno anni, che tradisce, come nei quadretti degli Uffizi, una forte affinità con Carpaccio. Come Burton, individua nell'*Omaggio a un poeta* la stessa mano del *Mosè sottoposto alla prova del fuoco* che, insieme a il *Giudizio di Salomone* (fig.3), è più concordemente attribuito al maestro di Castelfranco.

A partire da Lionello Venturi[16] in molti hanno proposto che si tratti di un suo seguace. George M. Richter[17], sostiene che non sia possibile collegare lo stile del dipinto a quello di Giorgione e datando il quadro prima della metà del secondo decennio del XVI secolo, afferma che si tratti di un pittore influenzato dal maestro e da Carpaccio. Negli anni sono stati avanzati vari nomi, tra cui quello di Tiziano[18] e Giulio Campagnola[19], e diversi studiosi hanno cambiato opinione più volte. Un esempio di questa incertezza è Terisio Pignatti che nel 1955 pone l'*Omaggio a un poeta* nel catalogo di

[14] BURTON 1888, p. 177
[15] COOK 1900, pp. 91-92
[16] VENTURI 1913, pp. 251-253
[17] RICHTER 1937, p. 224
[18] HOLMES 1923, pp. 170-181
[19] FIOCCO 1941, p.22

Giorgione[20], successivamente afferma che «presenta nelle figure un tocco nobilissimo, tale da far pensare a un artista assai vicino a Giorgione» ritenendolo opera di un pittore da lui denominato "Maestro di Venere e Cupido"[21] e infine tornò all'attribuzione al maestro nel suo ultimo lavoro monografico con Pedrocco[22]. Attualmente la National Gallery mantiene una posizione cauta identificandolo come opera di un seguace.

I dubbi rispetto all'attribuzione giorgionesca sono in parte legati all'aver colto una certa ingenuità stilistica nell'esecuzione. Gould[23] in particolare sottolinea la sproporzione della figura seduta in trono che se fosse in piedi risulterebbe gigante rispetto alle altre e osserva che se il bambino e l'uomo inginocchiato fossero, come sarebbe logico, disposti perpendicolarmente rispetto ai gradini e al trono, non dovrebbero rivelare all'osservatore i loro profili, ma un profilo perduto di più difficile esecuzione. Holmes[24] parla di una evidente inesperienza nell'incapacità di fondere il paesaggio in lontananza con il cielo e nel modo in cui la massa di fogliame a destra e la scogliera a sinistra sono ornate da ramoscelli e foglie ordinari.

Rispetto a queste osservazioni, larga parte degli storici dell'arte spiega la paternità giorgionesca affermando che si tratti di un'opera precoce o ammettendo l'ausilio della bottega. A favore di questa attribuzione molti hanno osservato come il quadro richiami alcune realizzazioni successive, ad esempio il suonatore di liuto con la stessa veste rossa con pelliccia della *Laura* (fig.4) e lo stesso piglio della donna nella *Tempesta*[25](fig.5), e hanno ribadito il legame con la *Mosè sottoposto alla prova del fuoco* e il *Giudizio di Salomone*. Ballarin[26] ritiene che si tratti della sua più antica produzione, precedente ai quadretti degli Uffizi che data al 1496, e quindi ritiene che sia stata eseguita nel 1494-95 in un momento in cui l'artista è orientato verso il Carpaccio dei teleri di Sant'Orsola. Mauro Lucco[27] ritiene che sia stato eseguito alla fine del Quattrocento sostenendo che mostri la vicinanza del maestro allo stile dei trittici di Bosch al Palazzo Ducale di Venezia. Peter Humfrey[28] osserva come la copertura del trono richiami quella presente nell'*Allegoria sacra* di Bellini (fig.6),

[20] PIGNATTI 1955, pp. 34-37
[21] PIGNATTI 1969, pp.122
[22] PIGNATTI, PEDROCCO 1999, pp. 100-102
[23] *Ibidem* nota 4
[24] *Ivi* nota 13, p. 175
[25] *Ivi* nota 2, pp. 414
[26] BALLARIN 1979, pp.228-229
[27] LUCCO 1995, pp. 46-49
[28] HUMFREY 2008, pp. 236-238

datata attorno al 1485-1490, mentre Dal Pozzolo[29] riporta come il gruppo di case e di rocce sullo sfondo derivi da delle incisioni di Dürer del 1496, in particolare *Il figliol prodigo* (fig.7).

Un giudizio decisamente diverso è quello espresso da Stella Mary Newton [30] che riconosce delle caratteristiche giorgionesche, ma riscontra delle anomalie nei costumi delle figure, soprattutto analizzando gli abiti indossati dall'uomo sul trono, e afferma che il dipinto deve essere stato realizzato intorno al 1540. Anche se questa proposta è stata accolta da alcuni storici dell'arte, come Cecil Gould[31], in molti, come Ballarin[32] e Anderson[33], si sono espressi a sfavore. Augusto Gentili[34] sostiene che gli argomenti portati da Newton siano tutt'altro che dimostrativi dato che per sconvolgerli è sufficiente ipotizzare che ci siano stati dei rimaneggiamenti posteriori, una possibilità supportata più volte dalla critica, e giudica negativamente la mancanza di riscontri iconografici che la studiosa avrebbe dovuto fornire a sostegno delle sue affermazioni.

La maggioranza degli studiosi sembra concordare nel riconoscere la paternità giorgionesca e nel datare l'opera dalla seconda metà dell'ultimo decennio del Quattrocento ai primi anni del Cinquecento; questo testo nell'analizzare le due ipotesi iconografiche, il *Sogno di Nabucodonosor* e *Saturno in esilio*, condivide questa attribuzione e datazione.

---

[29] *Ibidem* nota 2
[30] NEWTON 1971, pp. 33-37
[31] *Ibidem* nota 4
[32] *Ivi* nota 26, p. 229
[33] ANDERSON 1997, pp. 330-331
[34] GENTILI 1980 pp. 45 e 201

1.3. Un soggetto di difficile identificazione

Tra le incognite legate all'*Omaggio a un poeta* certamente quella relativa al soggetto è stata tra le più discusse, come dimostrano le diverse proposte che sono state avanzate negli anni.

Il quadro è ambientato all'aperto, in primo piano sulla destra è presente un gruppo di quattro figure tra cui spicca, per la sua scala di dimensione maggiore, il personaggio che sembra essere il protagonista: un uomo dall'aria malinconica coronato dall'alloro che indossa un abito scuro con un vistoso mantello giallo, il viso è rivolto verso lo spettatore, ma assorto dai suoi pensieri non lo guarda direttamente. Siede su un trono coperto da un tappeto orientale, sotto un baldacchino rosa e oro, che si trova sulla sommità di un podio con due gradini su cui sono posti libri di diverse dimensioni chiusi da cerniere metalliche. Sul primo gradino è presente un fanciullo, di circa dieci anni, riccamente vestito con un abito grigio bordato di pelliccia e un mantello dello stesso colore, che di fronte all'uomo sul trono assume una postura un po' rigida e tiene in mano il cappello, tolto in segno di rispetto. Alle sue spalle un giovane con una veste rosa stretta in vita da una cintura con due pugnali dietro la schiena, è inginocchiato su una gamba davanti alla pedana e offre una coppa piena di fiori. A destra sul primo gradino siede un liutista che porta un lungo mantello rosso bordato di pelliccia e calze bianche e guarda verso l'osservatore. Sulla sinistra sono presenti due animali, un pavone appollaiato su un ramo e un ghepardo che si lecca una zampa[35], che secondo alcuni studiosi potrebbero essere un'aggiunta successiva[36]. La scena in primo piano è chiusa da una siepe dietro cui si apre la veduta di una vallata in cui sono presenti alcuni cervi. Sulla destra appare una rigogliosa pianta d'alloro e su un suo ramo spunta il profilo di un uccello, forse una gazza. Altri due volatili, un barbagianni e forse uno sparviere[37], si trovano su uno ramo sul grande sperone roccioso a sinistra, sulla cui sommità, in una grotta, compare una piccola figura, vestita con abito scuro senza maniche e un copricapo, forse un velo, che si porta una mano al viso. Sullo sfondo è visibile una città, di cui si possono scorgere un grande edificio al centro, uno cupolato a sinistra e uno con un tetto spiovente a destra, e spicca un'altra rupe su cui sono presenti degli edifici, mentre in lontananza si scorge un paesaggio collinare.

L'iconografia del dipinto non risulta chiaramente identificabile già nel 1603, infatti Giovan Battista Agucchi si limita a fornire un elenco dei personaggi: «[…] un poeta coronato di lauro con tre figure accanto con una tigre, et un pavone […]». Occorre, innanzitutto, cercare di stabilire chi siano gli attori della scena e quale sia la relazione tra loro: l'uomo in trono sembra essere il protagonista, infatti le varie ipotesi iconografiche si sono concentrate sul comprendere chi possa essere, quale sia il motivo

[35] *Ivi* nota 27, p.19 individua come modello il *Taccuino di disegni* di Giovannino de Grassi
[36] *Ibidem* nota 21 e *Ivi* 34, p. 202
[37] *Ibidem* nota 2

della sua malinconia e quale sia il suo rapporto con le altre figure, in particolare con il bambino e la misteriosa figurina nella grotta. Nell'inventario Aldobrandini, essendo coronato di alloro, è segnato come un poeta, ma nei documenti successivi viene identificato come un re biblico, prima come Davide e poi come Salomone, e concentrandosi sulla relazione con il fanciullo viene definito come un episodio di educazione con i seguenti titoli: *David che istruisce un uomo pio al suo culto* e *Salomone istruisce un giovane*. Con l'acquisto da parte della National Gallery la questione iconografica fu protagonista di un crescente interesse da parte degli storici dell'arte che iniziarono a discutere ipotesi differenti.

Cook[38] ricorda alcune delle generiche proposte che erano state avanzate prima del 1900: Aristotele circondato da emblemi che illustrano il suo pensiero filosofico, l'iniziazione ha qualche rito mistico, il poeta che medita tristemente sui misteri della vita e il filosofo che impartisce saggezza ai giovani. Ritiene che si tratti semplicemente di una resa poetica dell'Età dell'oro dove, come il re-filosofo di Platone, il veggente onnisciente e onnipotente detiene il potere davanti al quale le arti e le scienze rendono omaggio, in un paradiso terrestre dove gli animali vivono in felice armonia e tutto è pace. Sostiene che un simile tema ben si adatti al temperamento di Giorgione e ricorda le parole di Carlo Ridolfi: «[…] dipingendo rotelle, armari, e molte casse in particolare, nelle quali faceva perlopiù favole d'Ovidio, come l'aurea età […]»[39]. La validità di questa interpretazione fu accettata dalla National Gallery che nei cataloghi dal 1913 al 1929 riporta il dipinto come *Età dell'Oro*[40], ma questa lettura non convincerà a pieno gli studiosi perché considerata troppo vaga e perché non spiega la presenza di alcuni elementi come l'enigmatico personaggio sulla rupe e la malinconica espressione del protagonista.

Robert Eisler suggerisce che si tratti di Pluto, il bambino, che si rivolge al poeta insieme al fratello Filomelo, il liutista, e al padre Giasone, l'uomo inginocchiato. Purtroppo questo suggerimento non è verificabile dato che si tratti di un lavoro mai pubblicato noto solamente grazie alla citazione di Richter[41] che riporta come riferimento la *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio. Però la fonte indicata genera maggiore confusione dato che, al capitolo XIII 28-29, riferisce come Pluto sia figlio di Filomelo e quindi nipote di Giasone, inoltre non fornisce alcun elemento che sia collegabile all'iconografia del dipinto.

---

[38] *Ivi* nota10, pp. 93-94
[39] RIDOLFI I 1648 p.79
[40] *Ivi* nota 9, p. 42
[41] *Ibidem* nota 12

Andrew Pigler [42] sostiene che il quadro rappresenti i figli di Giove suggerendo che la raffigurazione derivi da un'incisione fiorentina di Baccio Baldini (fig.8) della seconda metà del XV secolo che si basa sul modello germanico dei *Planetenkinderbilder*, una teoria astrologica secondo cui il carattere del nascituro è definito dal pianeta dominante della sua carta celeste. Entrambe le illustrazioni mostrano un uomo seduto sotto un baldacchino e un giovane inginocchiato davanti a lui ai piedi del trono, inoltre sono presenti nel paesaggio un leopardo e un cervo. Questa ipotesi è stata recentemente ripresa da Giangiacomo Gandolfi[43] secondo cui all'interno del dipinto sono presentati le attitudini venatorie, culturali e regali tipiche di coloro nati sotto Giove celate sotto la presenza di volatili, del pavone, dei cervi, nel personaggio nella grotta che identifica come un uccellatore, nei libri ai piedi del trono e nel liuto. Sebbene la proposta sia interessante, presenta delle criticità: non viene motivato il riconoscimento della misteriosa figura come un uccellatore e la mancanza del pianeta sul carro nella parte superiore risulta anomala, inoltre non è approfondito il motivo per cui l'artista avrebbe dovuto sintetizzare la complessità della composizione in pochissimi personaggi.

L'attuale titolo *Omaggio a un poeta* deriva dall'interpretazione fornita da Newton[44] nel 1971 secondo cui il protagonista, essendo coronato di alloro, sia semplicemente un poeta a cui gli altri personaggi rendono omaggio: il bambino recita un elogio, l'uomo inginocchiato porge una ciotola con dei fiori e il liutista intrattiene suonando. Questa spiegazione, però, è molto vaga e non spiega molti elementi presenti nel quadro.

Una proposta che si discosta molto da quelle finora presentate è quella di Enrico Guidoni[45] secondo cui l'identità dei personaggi è individuabile tramite doppi sensi e giochi di parole. Seguendo l'idea che si tratti effettivamente dell'omaggio a un poeta ritiene che l'ambientazione in campagna sia un riferimento al poeta padovano Girolamo Campagnola. A partire da questa deduzione, e riportando un documento del 28 maggio 1495 in cui si menziona la sua attitudine musicale, sostiene che il liutista sia il figlio Giulio Campagnola che non ha più nulla da imparare dai tre libri sui gradini che simboleggiano le tre lingue da lui padroneggiate: il latino, il greco e l'ebraico. Identifica in Giorgione l'uomo inginocchiato e motiva la presenza dei due pugnali definendola una dimostrazione di indipendenza dal poeta sostenendo che il gesto di omaggio sia solo finalizzato alla presentazione del bambino. Vista l'età del fanciullo compatibile con quella in cui all'epoca si iniziava l'apprendistato deriva che si tratti di Tiziano appena giunto a bottega da Giorgione che lo presenta a Girolamo Campagnola per introdurlo nel mondo elitario delle arti. Per spiegare l'enigmatica figura sulla rupe

[42] PIGLER 1950, p.135
[43] GANDOLFI 2023, p. 139
[44] *Ibidem* nota 25
[45] GUIDONI 1996, pp. 3-14

individua un articolato gioco di parole: il gesto della mano sul volto indicherebbe ciò che è presente nel quadro ossia il *visus viri Dairii* cioè la vista dell'uomo Dario, indicato dal turbante e dallo scettro, che ricondurrebbe alla parola viridario. Si tratterebbe di un riferimento sia al giardino popolato da animali, sia al pittore Dario da Treviso, morto nel 1498 e quindi forse per questo rappresentato dentro la terra, infatti il gesto della mano indica il numero tre (tre-viso). Questa lettura del dipinto è sicuramente affascinante, ma si basa su delle interpretazioni che appaiono decisamente forzate.

Paul Holberton[46] mantiene l'idea che il protagonista sia un poeta e ritiene che si tratti di un *destino di Orfeo* che è in trono e coronato di alloro come poeta supremo. L'espressione malinconica indicherebbe la sua futura morte e suggerirebbe la disperazione per la perdita di Euridice, identificata nella figura nella grotta, il fanciullo di fronte alluderebbe alla sua successiva caduta nella pederastia e il liutista con gli animali ricorderebbero la capacità della sua musica di placare le bestie. Ma, rispetto alla consueta rappresentazione del personaggio circondato da animali, tra cui un pavone, degli uccelli, dei cervi e un ghepardo, mentre suona (fig.9), nel quadro quest'azione è compiuta da un'altra figura. Lo studioso non fornisce degli elementi che giustifichino l'identificazione della misteriosa figurina con la perduta sposa di Orfeo, inoltre il presunto riferimento alla pederastia sembra scontrarsi con l'atteggiamento disinteressato che il protagonista sembra avere verso il bambino.

Alessio Pasian[47] afferma che l'uomo in trono possa essere messo a confronto con l'Apollo presente nel *Festino degli dei* di Giovanni Bellini (fig.10). Sostiene che riconoscere nel protagonista la figura del dio nel suo ruolo di protettore delle arti giustificherebbe la presenza dell'alloro, del suonatore di liuto e dei libri, ma evidenzia come quanto rappresentato nel quadro non trovi riscontro in un episodio specifico e come un Apollo barbuto sia un unicum nella storia dell'arte. Questa proposta viene ripresa da Peter Lüdemann[48] che non concorda con l'idea che il dipinto non si possa ricondurre a nessun episodio specifico affermando che si tratterebbe del momento in cui Fetonte chiede al padre di poter guidare il carro del Sole. Secondo la sua ricostruzione iconografica: il fanciullo Fetonte viene ricevuto dal padre, la cui espressione malinconica trova spiegazione nella consapevolezza dell'inevitabile destino che attende il figlio, la presenza del liutista sintetizza la numerosa corte di personificazioni descritta da Ovidio per restituire l'intimità del momento e l'uomo inginocchiato potrebbe star offrendo i fiori al giovane fungendo da equivalente figurativo all'impegno di Apollo di dissuaderlo dal suo desiderio pericoloso. Ipotizza che la figura nello sperone roccioso sia l'allegoria della Terra menzionata nelle *Metamorfosi* che sia nell'epoca classica sia nel Quattrocento è rappresentata come

[46] HOLBERTON 2010, p. 270
[47] PASIAN 2012, p. 57
[48] LÜDEMANN 2013, pp. 16-31

una donna seduta ammantata con il capo velato e la mano sotto il mento (fig.11); nel quadro sarebbe colta nel momento in cui, cosciente di ciò che sta per avvenire, si tocca il volto secondo il tipico atteggiamento di dolore. A supporto della sua idea riporta un confronto con la xilografia dedicata a questo mito nell'edizione dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni Bonsignori pubblicata nel 1497 (fig.12) e smentisce l'affermazione di Pasian sostenendo che, seppur siano rare, esistono delle raffigurazioni di Apollo barbato e ricordando come in molte fonti letterarie il dio venga ricordato come *semper imberbis* e come a Venezia attorno al Cinquecento la barba fosse un segno tradizionale di lutto. Questa identificazione, però, suscita delle perplessità. La possibilità che Fetonte sia il bambino porta a domandarsi perché sia stata fatta questa scelta dato che nelle illustrazioni dell'episodio, comprese quelle citate dallo studioso, appare come un ragazzo e la volontà di sintetizzare la corte della reggia del sole nella figura del liutista appare insolita dato che la sola presenza di padre e figlio sarebbe stata sufficiente per dare una dimensione intima al momento, come è stato fatto in altre raffigurazioni. Inoltre non includere il momento della caduta del carro e alludere al tragico epilogo con la presenza della Terra già addolorata per quanto sta per succedere sembra insolito dato che non compare in altre raffigurazioni dell'episodio.

Le ipotesi che sono state avanzate in merito a quale sia il soggetto dell'*Omaggio a un poeta* sono varie, ma, seppure alcune siano interessanti, tutte presentano delle criticità. L'iconografia non è immediatamente riconoscibile e a causa della mancanza di informazioni fondamentali, come la provenienza e la committenza dell'opera, risulta difficile ricondurne l'esecuzione a uno specifico contesto che potrebbe spiegare la scelta di un tema. È quindi estremamente improbabile, al momento, poter stabilire con certezza che cosa il dipinto rappresenti, ma si possono approfondire alcune interessanti proposte cercando di valutare eventuali interpretazioni che potrebbero giustificarne la scelta e analizzandone i punti deboli; in particolare questo testo si concentrerà su due ipotesi: il *Sogno di Nabucodonosor* e *Saturno in esilio*.

2. Il sogno di Nabucodonosor

2.1. I sogni di Nabucodonosor

La prima delle due proposte iconografiche ad essere analizzata in questo testo è quella avanzata nel 2011 da Paul Joannides nel saggio *Giorgione's 'The Madness of Nabuchadnezzar'*[49]. Lo studioso ritiene che il soggetto sia legato alla vicenda di Nabucodonosor II raccontata nel libro di Daniele, in particolare quella relativa all'interpretazione del secondo sogno del sovrano.

Nabucodonosor II è sicuramente il più potente re di Babilonia, il suo regno, dal 604 al 562 a.C, è ricordato come un periodo di grande prosperità e sotto il suo comando l'impero babilonese raggiunse la sua massima espansione. Attraverso importanti campagne militari conquistò numerosi territori tra cui il regno ebraico di Giuda con la conseguente distruzione della capitale Gerusalemme e la deportazione di parte della popolazione a Babilonia. Ed è proprio con questo evento storico che nell'Antico Testamento la vicenda di Nabucodonosor si unisce a quella del profeta Daniele. Nel primo libro di Daniele viene raccontato che:

Il re ordinò ad Asfenàz, capo dei suoi funzionari di corte, di condurgli giovani israeliti di stirpe regale o di famiglia nobile, senza difetti, di bell'aspetto, dotati di ogni sapienza, istruiti, intelligenti e tali da poter stare nella reggia, e di insegnare loro la scrittura e la lingua dei Caldei. Il re assegnò loro una razione giornaliera delle sue vivande e del vino che egli beveva; dovevano essere educati per tre anni, al termine dei quali sarebbero entrati al servizio del re. Fra loro vi erano alcuni Giudei: Daniele, Anania, Misaele e Azaria; però il capo dei funzionari di corte diede loro altri nomi, chiamando Daniele Baltassàr, Anania Sadrac, Misaele Mesac e Azaria Abdènego. […] Dio concesse a questi quattro giovani di conoscere e comprendere ogni scrittura e ogni sapienza, e rese Daniele interprete di visioni e di sogni.[50]

Per la sua abilità il profeta Daniele è chiamato ad interpretare due sogni che turbano Nabucodonosor e il cui significato è legato al destino del sovrano e del regno di Babilonia. Nel libro II viene raccontato che:

Nel secondo anno del suo regno, Nabucodonosor fece un sogno e il suo animo ne fu tanto agitato da non poter più dormire. Allora il re ordinò che fossero chiamati i maghi, gli astrologi, gli incantatori e i caldei a spiegargli i sogni. Questi vennero e si presentarono al re. Egli disse loro: «Ho fatto un sogno e il mio animo si è tormentato per trovarne la spiegazione». I caldei risposero al re: «Re, vivi per sempre. Racconta il sogno ai tuoi servi e noi te ne daremo la spiegazione». Rispose il re ai caldei: «Questa è la mia decisione: se voi non mi rivelate il sogno e la sua spiegazione sarete fatti a pezzi e le vostre case saranno ridotte in letamai. Se invece mi rivelerete il sogno e me ne darete la spiegazione, riceverete da me doni, regali e grandi onori. Ditemi dunque il sogno e la sua spiegazione». Essi replicarono: «Esponga il re il sogno ai suoi servi e noi ne daremo la spiegazione». Rispose il re: «Comprendo bene che voi volete guadagnar tempo, perché avete inteso la mia decisione. Se non mi dite qual era il mio sogno, una sola sarà la vostra sorte. Vi siete messi d'accordo per darmi risposte astute e false in attesa che le circostanze si mutino. Perciò ditemi il sogno e io saprò che voi siete in grado di darmene anche la spiegazione». I caldei risposero davanti al re: «Non c'è nessuno al mondo che possa soddisfare la richiesta del re: difatti nessun re, per quanto potente e grande, ha mai domandato una cosa simile ad un mago, indovino o caldeo. La richiesta del re è tanto difficile, che nessuno ne può dare al re la risposta, se non gli dei la cui dimora è lontano

[49] JOANNIDES 2011, pp. 3-12
[50] Daniele 1, 3-7; 17

dagli uomini». Allora il re, acceso di furore, ordinò che tutti i saggi di Babilonia fossero messi a morte. Il decreto fu pubblicato e già i saggi venivano uccisi; anche Daniele e i suoi compagni erano ricercati per essere messi a morte. Ma Daniele rivolse parole piene di saggezza e di prudenza ad Ariòch, capo delle guardie del re, che stava per uccidere i saggi di Babilonia, e disse ad Ariòch, ufficiale del re: «Perché il re ha emanato un decreto così severo?». Ariòch ne spiegò il motivo a Daniele. Egli allora entrò dal re e pregò che gli si concedesse tempo: egli avrebbe dato la spiegazione dei sogni al re. Poi Daniele andò a casa e narrò la cosa ai suoi compagni, Anania, Misaele e Azaria, ed essi implorarono misericordia dal Dio del cielo riguardo a questo mistero, perché Daniele e i suoi compagni non fossero messi a morte insieme con tutti gli altri saggi di Babilonia. Allora il mistero fu svelato a Daniele in una visione notturna; perciò Daniele benedisse il Dio del cielo […] Ariòch condusse in fretta Daniele alla presenza del re e gli disse: «Ho trovato un uomo fra i Giudei deportati, il quale farà conoscere al re la spiegazione del sogno". Il re disse allora a Daniele, chiamato Baltazzàr: «Puoi tu davvero rivelarmi il sogno che ho fatto e darmene la spiegazione?». Daniele, davanti al re, rispose: «Il mistero di cui il re chiede la spiegazione non può essere spiegato né da saggi, né da astrologi, né da maghi, né da indovini; ma c'è un Dio nel cielo che svela i misteri ed egli ha rivelato al re Nabucodonosor quel che avverrà al finire dei giorni. Ecco dunque qual era il tuo sogno e le visioni che sono passate per la tua mente, mentre dormivi nel tuo letto. O re, i pensieri che ti sono venuti mentre eri a letto riguardano il futuro; colui che svela i misteri ha voluto svelarti ciò che dovrà avvenire. Se a me è stato svelato questo mistero, non è perché io possieda una sapienza superiore a tutti i viventi, ma perché ne sia data la spiegazione al re e tu possa conoscere i pensieri del tuo cuore. Tu stavi osservando, o re, ed ecco una statua, una statua enorme, di straordinario splendore, si ergeva davanti a te con terribile aspetto. Aveva la testa d'oro puro, il petto e le braccia d'argento, il ventre e le cosce di bronzo, le gambe di ferro e i piedi in parte di ferro e in parte di creta. Mentre stavi guardando, una pietra si staccò dal monte, ma non per mano di uomo, e andò a battere contro i piedi della statua, che erano di ferro e di argilla, e li frantumò. Allora si frantumarono anche il ferro, l'argilla, il bronzo, l'argento e l'oro e divennero come la pula sulle aie d'estate; il vento li portò via senza lasciar traccia, mentre la pietra, che aveva colpito la statua, divenne una grande montagna che riempì tutta quella regione. Questo è il sogno: ora ne daremo la spiegazione al re. Tu o re, sei il re dei re; a te il Dio del cielo ha concesso il regno, la potenza, la forza e la gloria. A te ha concesso il dominio sui figli dell'uomo, sugli animali selvatici, sugli uccelli del cielo; tu li domini tutti: tu sei la testa d'oro. Dopo di te sorgerà un altro regno, inferiore al tuo; poi un terzo regno, quello di bronzo, che dominerà su tutta la terra. Ci sarà poi un quarto regno, duro come il ferro. Come il ferro spezza e frantuma tutto, così quel regno spezzerà e frantumerà tutto. Come hai visto, i piedi e le dita erano in parte di argilla da vasaio e in parte di ferro: ciò significa che il regno sarà diviso, ma avrà la durezza del ferro unito all'argilla. Se le dita dei piedi erano in parte di ferro e in parte di argilla, ciò significa che una parte del regno sarà forte e l'altra fragile. Il fatto d'aver visto il ferro mescolato all'argilla significa che le due parti si uniranno per via di matrimoni, ma non potranno diventare una cosa sola, come il ferro non si amalgama con l'argilla. Al tempo di questi re, il Dio del cielo farà sorgere un regno che non sarà mai distrutto e non sarà trasmesso ad altro popolo: stritolerà e annienterà tutti gli altri regni, mentre esso durerà per sempre. Questo significa quella pietra che tu hai visto staccarsi dal monte, non per mano di uomo, e che ha stritolato il ferro, il bronzo, l'argilla, l'argento e l'oro. Il Dio grande ha rivelato al re quello che avverrà da questo tempo in poi. Il sogno è vero e degna di fede ne è la spiegazione». Allora il re Nabucodonosor piegò la faccia a terra, si prostrò davanti a Daniele e ordinò che gli si offrissero sacrifici e incensi. Quindi rivolto a Daniele gli disse: «Certo, il vostro Dio è il Dio degli dei, il Signore dei re e il rivelatore dei misteri, poiché tu hai potuto svelare questo mistero». Il re esaltò Daniele e gli fece molti preziosi regali, lo costituì governatore di tutta la provincia di Babilonia e capo di tutti i saggi di Babilonia; su richiesta di Daniele, il re fece amministratori della provincia di Babilonia, Sadrach, Mesach e Abdenego. Daniele rimase alla corte del re.[51]

Sebbene l'ipotesi di Joannides riguardi quanto raccontato nel IV libro per comprendere il significato del secondo sogno è necessario soffermarsi brevemente sull'importanza del primo. Un aspetto fondamentale che emerge da questo episodio è la superiorità della sapienza divina rispetto a quella che viene dall'esperienza terrena[52], infatti non si tratta di un sogno terreno, ma di uno celeste che può essere compreso solo da chi è stato scelto da Signore[53]. Ciò che emerge da quanto rivela Daniele è la

[51] Daniele II, 1-19; 25-49
[52] MARCONCINI 2004, pp.69
[53] SCHMIDT 2022, pp. 63-64

presenza attiva di Dio nella storia che sembra nascosta finché non mostra la sua potenza distruggendo l'orgoglio dell'uomo: la pietra che distrugge la statua annuncia che i regni umani saranno sostituiti dal regno di Dio.[54] Daniele chiama il sovrano «re dei re» non perché sia superiore agli altri per virtù umana, ma perché ha ricevuto da Dio un potere tale da comandare e regnare sugli uomini di tutta la terra. Nabucodonosor dopo aver ascoltato quanto detto dal profeta si prostra davanti a lui riconoscendo la grandezza di Dio, ma non sembra aver compreso fino in fondo quanto gli è stato rivelato e poiché il suo regno è definito come la testa d'oro divenne superbo e fece erigere un enorme statua d'oro che tutti dovevano adorare altrimenti sarebbero stati uccisi. Quando i compagni di Daniele si rifiutarono di adorare questo idolo il re furioso ordinò che fossero gettati nella fornace, ma non morirono e Nabucodonosor lodò nuovamente il loro Dio[55].

Nel libro di Daniele il re babilonese è più volte testimone della potenza di Dio eppure rimane arrogante finché non è lo stesso Nabucodonosor a raccontare, nel IV libro, che si affidò nuovamente a Daniele per comprendere un secondo sogno che lo tormentava:

Io Nabucodonosor ero tranquillo in casa e felice nella reggia, quando ebbi un sogno che mi spaventò. Le immaginazioni che mi vennero mentre ero nel mio letto e le visioni che mi passarono per la mente mi turbarono. Feci un decreto con cui ordinavo che tutti i saggi di Babilonia fossero condotti davanti a me, per farmi conoscere la spiegazione del sogno.
Allora vennero i maghi, gli astrologi, i caldei e gli indovini, ai quali esposi il sogno, ma non me ne potevano dare la spiegazione. Infine mi si presentò Daniele, chiamato Baltazzàr dal nome del mio dio, un uomo in cui è lo spirito degli dei santi, e gli raccontai il sogno dicendo: «Baltazzàr, principe dei maghi, poiché io so che lo spirito degli dei santi è in te e che nessun segreto ti è difficile, ecco le visioni che ho avuto in sogno: tu dammene la spiegazione».
Le visioni che mi passarono per la mente, mentre stavo a letto, erano queste:

Io stavo guardando
ed ecco un albero di grande altezza in mezzo alla
terra.
Quell'albero era grande, robusto,
la sua cima giungeva al cielo
e si poteva vedere fin dall'estremità della terra.
I suoi rami erano belli e i suoi frutti abbondanti
e vi era in esso da mangiare per tutti.
Le bestie della terra si riparavano alla sua ombra
e gli uccelli del cielo facevano il nido fra i suoi
rami;
di lui si nutriva ogni vivente.
Mentre nel mio letto stavo osservando
le visioni che mi passavano per la mente,
ecco un vigilante, un santo, scese dal cielo
e gridò a voce alta:
«Tagliate l'albero e stroncate i suoi rami:
scuotete le foglie, disperdetene i frutti:
fuggano le bestie di sotto e gli uccelli dai suoi

[54] *Ibidem* nota 52
[55] Daniele III

rami.
Lasciate però nella terra il ceppo con le radici,
legato con catene di ferro e di bronzo
fra l'erba della campagna.
Sia bagnato dalla rugiada del cielo
e la sua sorte sia insieme con le bestie sui prati.
Si muti il suo cuore e invece di un cuore umano
gli sia dato un cuore di bestia:

sette tempi passeranno su di lui.
Così è deciso per sentenza dei vigilanti
e secondo la parola dei santi.
Così i viventi sappiano che l'Altissimo domina sul regno degli uomini e che egli lo può dare a chi vuole e insediarvi anche il più piccolo degli uomini».

Questo è il sogno, che io, re Nabucodonosor, ho fatto. Ora tu, Baltazzàr, dammene la spiegazione. Tu puoi darmela, perché, mentre fra tutti i saggi del mio regno nessuno me ne spiega il significato, in te è lo spirito degli dei santi.
Allora Daniele, chiamato Baltazzàr, rimase per qualche tempo confuso e turbato dai suoi pensieri. Ma il re gli si rivolse: «Baltazzàr, il sogno non ti turbi e neppure la sua spiegazione». Rispose Baltazzàr: «Signor mio, valga il sogno per i tuoi nemici e la sua spiegazione per i tuoi avversari. L'albero che tu hai visto, grande e robusto, la cui cima giungeva fino al cielo e si poteva vedere da tutta la terra e le cui foglie erano belle e i suoi frutti abbondanti e in cui c'era da mangiare per tutti e sotto il quale dimoravano le bestie della terra e sui cui rami facevano il nido gli uccelli del cielo, sei tu, re, che sei diventato grande e forte; la tua grandezza è cresciuta, è giunta al cielo e il tuo dominio si è esteso sino ai confini della terra.
Che il re abbia visto un vigilante, un santo che scendeva dal cielo e diceva: Tagliate l'albero, spezzatelo, però lasciate nella terra il ceppo delle sue radici legato con catene di ferro e di bronzo fra l'erba della campagna e sia bagnato dalla rugiada del cielo e abbia sorte comune con le bestie della terra, finché sette tempi siano passati su di lui, questa, o re, ne è la spiegazione e questo è il decreto dell'Altissimo, che deve essere eseguito sopra il re, mio signore: Tu sarai cacciato dal consorzio umano e la tua dimora sarà con le bestie della terra; ti pascerai d'erba come i buoi e sarai bagnato dalla rugiada del cielo; sette tempi passeranno su di te, finché tu riconosca che l'Altissimo domina sul regno degli uomini e che egli lo dà a chi vuole.
L'ordine che è stato dato di lasciare il ceppo con le radici dell'albero significa che il tuo regno ti sarà ristabilito, quando avrai riconosciuto che al Cielo appartiene il dominio. Perciò, re, accetta il mio consiglio: sconta i tuoi peccati con l'elemosina e le tue iniquità con atti di misericordia verso gli afflitti, perché tu possa godere lunga prosperità».
Tutte queste cose avvennero al re Nabucodonosor.
Dodici mesi dopo, passeggiando sopra la terrazza della reggia di Babilonia, il re prese a dire: «Non è questa la grande Babilonia che io ho costruito come reggia per la gloria della mia maestà, con la forza della mia potenza?».
Queste parole erano ancora sulle labbra del re, quando una voce venne dal cielo: «A te io parlo, re Nabucodonosor: il regno ti è tolto! Sarai cacciato dal consorzio umano e la tua dimora sarà con le bestie della terra; ti pascerai d'erba come i buoi e passeranno sette tempi su di te, finché tu riconosca che l'Altissimo domina sul regno degli uomini e che egli lo dà a chi vuole».
In quel momento stesso si adempì la parola sopra Nabucodonosor. Egli fu cacciato dal consorzio umano, mangiò l'erba come i buoi e il suo corpo fu bagnato dalla rugiada del cielo: il pelo gli crebbe come le penne alle aquile e le unghie come agli uccelli.
«Ma finito quel tempo, io Nabucodonosor alzai gli occhi al cielo e la ragione tornò in me e benedissi l'Altissimo; lodai e glorificai colui che vive in eterno,
la cui potenza è potenza eterna
e il cui regno è di generazione in generazione.
Tutti gli abitanti della terra
sono, davanti a lui, come un nulla;
egli dispone come gli piace delle schiere del cielo
e degli abitanti della terra.
Nessuno può fermargli la mano e dirgli: Che cosa fai?

In quel tempo tornò in me la conoscenza e con la gloria del regno mi fu restituita la mia maestà e il mio splendore: i miei ministri e i miei prìncipi mi ricercarono e io fui ristabilito nel mio regno e mi fu concesso un potere anche più grande. Ora io, Nabucodonosor, lodo, esalto e glorifico il Re del cielo: tutte le sue opere sono verità e le sue vie giustizia; egli può umiliare coloro che camminano nella superbia»[56].

Anche in questo caso i saggi della corte si rivelano incapaci di comprendere il messaggio divino e Nabucodonosor deve rivolgersi nuovamente a Daniele. Il protagonista del sogno è l'albero, considerato veicolo del pensiero divino nelle civiltà egiziana, babilonese e greca e anche nella Bibbia, che rappresenta il sovrano e quello che lo attende: il momento di immenso potere, la pazzia che lo condurrà a una condizione animalesca e il ritorno sul trono. L'albero è grande e forte, perché il re era glorioso, governava tutta la terra e dominava le nazioni più lontane, i suoi rami sono i suoi dignitari, comandanti e governatori, mentre le foglie rappresentano gli editti e i frutti i tributi richiesti. Il cibo per tutti sono gli stipendi, gli onori dati ai sudditi, le bestie selvagge sono i soldati che obbediscono agli ordini e sono pronti a combattere, gli uccelli sono le nazioni che si sottomettono e ascoltano i governanti. Nabucodonosor perderà il senno, ma il ceppo viene risparmiato ed è quindi chiaro che tornerà in sé[57]. I potenti spesso cedono alla tentazione di usurpare i diritti di Dio e di privare il bene ad altri uomini per questo l'Altissimo tramite i vigilanti (angeli) toglie loro quanto ricevuto. Daniele consiglia a Nabucodonosor di essere misericordioso perché se si fosse dimostrato virtuoso non si sarebbe compiuto quanto predetto, ma nonostante sia stato avvisato di ciò che lo attende e abbia assistito più volte alla grandezza di Dio, il re continuava a essere crudele e arrogante[58]. La sua punizione è necessaria affinché impari a non insuperbirsi ed infatti solo dopo essersi umiliato e aver pregato verrà perdonato e ritornerà a regnare.

Secondo Joannides questo episodio è il vero soggetto dell'opera di Giorgione, è quindi opportuno procedere con l'esaminare la validità di quest'ipotesi iconografica.

---

[56] Daniele IV

[57] *Ivi* nota 53, pp. 106-107, 109

[58] TEODORETO DI CIRRO 2006, p.140

2.2. L'ipotesi di Paul Joannides: il secondo sogno di Nabucodonosor

Nel prendere in esame l'*Omaggio a un poeta*, Paul Joannides osserva come poche delle ipotesi che sono state avanzate in merito al soggetto condividono l'idea che si tratti di una storia con dei personaggi identificabili e sostiene che le interpretazioni filosofiche, allegoriche, ermetiche, occulte e cosmologiche che spesso vengono date ai dipinti di Giorgione in questo caso non siano applicabili. Osserva come il soggetto sia insolito, se non unico, e ritiene ragionevole supporre che possa essere definito soltanto attraverso l'esame dei principali elementi significativi e della loro unione, anche se definire quali siano questi elementi è oggetto di controversie. Evidenzia le affinità dell'opera con il *Mosè sottoposto alla prova del fuoco* e il *Giudizio di Salomone*, due episodi biblici ambientati all'esterno, ma che dovrebbero svolgersi in uno spazio interno, sostenendo che le tre tavole siano state create come arredamento, ma non necessariamente per lo stesso committente.

Il punto di partenza del suo studio è l'analisi delle figure e la ricerca di come queste siano coerenti tra loro e quale sia la loro gerarchia di significati. La figura più evidente è sicuramente quella dell'uomo sul trono che non guarda nessuno degli altri personaggi, ignora sia l'offerta dei fiori sia la musica suonata dal liutista, e ha un'espressione cupa e angosciata, fondamentale nella struttura emotiva del dipinto. Rispetto alla possibilità che si tratti di un poeta ricorda che nel periodo in cui l'opera è stata realizzata i poeti non erano gli unici ad essere raffigurati con una corona d'alloro come dimostrano il *Festino degli dei* di Bellini (fig.13) e il *Ritratto d'uomo in armi* di Giorgione (fig.14). Considera centrale la presenza del misterioso personaggio nella grotta che identifica come una figura maschile e che ritiene identica all'uomo in trono: individua un legame tra i due affermando che si tratti della stessa persona in due fasi diverse della sua vita e che quindi il quadro ne narri il suo passaggio da uno stato di grandezza a uno di miseria e solitudine. A partire da quest'ultima osservazione determina il soggetto del dipinto: il secondo sogno di Nabucodonosor. Secondo lo studioso questa identificazione spiega la presenza del grande albero, degli uccelli e degli animali, inoltre giustifica l'espressione malinconica di Nabucodonosor a cui è appena stato rivelato il significato del suo sogno dal profeta, individuato nel fanciullo. Gli altri due giovani sarebbero parte della corte del sovrano, forse in esilio come Daniele, che cercano di distrarlo con la musica e con un dono floreale, mentre la figurina nella grotta sarebbe lo stesso sovrano impazzito ed esiliato. Joannides sostiene che il quadro racchiuda tre momenti narrati nel libro IV di Daniele: il sogno, la spiegazione del sogno e la concretizzazione del sogno. La scelta di concentrare diversi episodi in una sola immagine non è insolita nella storia d'arte, ma la possibilità che questa soluzione si applichi all'opera londinese suscita delle perplessità, soprattutto in merito alla loro rappresentazione.

L'identificazione della scena del sogno di Nabucodonosor non è immediata innanzitutto perché manca un dettaglio presente in molte raffigurazioni di sogni ossia il protagonista mentre dorme, anche se non si tratta di un elemento necessario e questa assenza potrebbe essere giustificata dal fatto che in questo caso il soggetto non riguarda solo la visione onirica. La principale difficoltà nel riconoscimento di questo episodio risiede nel fatto che quanto narrato dalla fonte veterotestamentaria non coincide con il dipinto: la pianta di alloro alle spalle dell'uomo in trono dovrebbe rappresentare il grande albero, ma non risulta particolarmente alta e imponente, inoltre gli uccelli e gli animali dovrebbero trovare riparo in esso ed essere numerosi mentre in questo caso sono pochi e sparsi liberamente nello spazio figurativo. Nel sogno la descrizione dell'albero e del suo rapporto con bestie e volatili è necessaria per comprendere la grandezza del regno di Babilonia che aumenta la superbia del re determinandone la punizione, perciò risulta difficile spiegare il motivo per cui nel dipinto questo elemento non sia fedele al testo.

Anche il momento in cui Nabucodonosor apprende il suo futuro non è privo di incongruenze. Per quanto si possa determinare cronologicamente, in questo episodio Daniele non era un bambino, quindi risulta improbabile che sia il fanciullo vestito di grigio; è lo stesso Joannides a sollevare questo problema e a giustificare l'insolita scelta sostenendo che sia legata al fatto che il profeta fosse insolitamente precoce, ma questa argomentazione non risulta particolarmente convincente. Anche l'identificazione del re babilonese risulta insolita sia per la sua espressione sia per la sua rappresentazione. Quando il significato del sogno viene rivelato il sovrano non sembra turbato, anzi un anno dopo afferma: «Non è questa la grande Babilonia che io ho costruito come reggia per la gloria della mia maestà, con la forza della mia potenza?[59]». Nonostante sia tormentato da ciò che ha sognato quando, successivamente, apprende cosa lo attende si dimostra arrogante e non assume l'atteggiamento malinconico del protagonista del quadro. Lo studioso sottolinea che la corona d'alloro non era riservata solo ai poeti, ma non si sofferma sul motivo per cui Nabucodonosor dovrebbe indossarla e perché sia stata scelta proprio questa pianta per raffigurare il grande albero.

Delle tre presunte scene la più improbabile è sicuramente la terza. Joannides costruisce la sua ipotesi a partire dall'individuazione di una somiglianza tra la figurina e il protagonista sul trono che lo porta a sostenere che siano la stessa persona, ma dall'osservazione dei due personaggi non risulta una corrispondenza così evidente (fig. 15). Inoltre la condizione in cui cade Nabucodonosor non trova corrispondenze con quanto raffigurato nell'opera dove il misterioso personaggio sembra essere preoccupato, non folle come descritto nel libro di Daniele: «mangiò l'erba come i buoi e il suo corpo

[59] Daniele IV, 27

fu bagnato dalla rugiada del cielo: il pelo gli crebbe come le penne alle aquile e le unghie come agli uccelli».[60]

Nella strutturazione dello spazio pittorico i tre atti del racconto dovrebbero essere separati per risultare chiaramente distinguibili all'osservatore, ma in questo caso sembrerebbe che sia stata utilizzata una soluzione diversa. Se osserviamo l'ambientazione della corte di Nabucodonosor si può notare che non è nettamente separata da quella del sogno, anzi alcuni elementi onirici, come l'albero e gli uccelli, sono mescolati con i personaggi reali. La rappresentazione della visione del sovrano è distribuita sia sul primo piano che sul secondo e non è nettamente separata dal resto della composizione, quindi risulta difficile da riconoscere. Perché scegliere di non rendere facilmente comprensibile una parte fondamentale del racconto biblico? Un altro aspetto centrale della storia che non risulta immediatamente decifrabile è la pazzia di Nabucodonosor dato che, stando alla fonte testuale, il suo esilio dal consorzio umano lo porta a uno stato animale, a vivere all'aperto e a mangiare erba, ci si aspetterebbe di trovare il sovrano nel prato in secondo piano anziché nella grotta.

Come osservato dallo stesso Joannides, l'*Omaggio a un poeta* presenta diverse somiglianze con le due tavole degli Uffizi, perciò, è plausibile pensare che anche in quest'opera Giorgione abbia collocato un episodio veterotestamentario all'aperto, ma un'importante differenza è che nel quadro londinese il soggetto non è esplicito. Secondo lo studioso si tratterebbe di tre dipinti che dovevano essere stati pensati come arredamento, anche se non per lo stesso committente, e questa supposizione genera ulteriori interrogativi sul perché sia stato scelto il secondo sogno di Nabucodonosor e perché quanto raffigurato non sia stato reso facilmente identificabile all'osservatore.

Il compimento di quanto annunciato nel secondo sogno determina il sincero cambiamento del re di Babilonia che deve diventare un modello per tutti: non bisogna credersi superiori a Dio, ma a essere umili e a temerne la potenza. È questo il messaggio che il libro IV deve trasmettere e sono numerosi gli scritti che riflettono sul fondamentale insegnamento di questo episodio e che potrebbero giustificarne la scelta come soggetto della tavola della National Gallery.

Un'importante lettura esegetica è quella di sant'Efrem il Siro (306-373) che nell'inno XIII degli *Inni sul Paradiso* paragona l'espulsione di Adamo dal Paradiso a all'esilio di Nabucodonosor: «Il re di Babilonia assomigliava ad Adamo, re dell'universo: entrambi si sollevarono contro l'unico Signore e furono umiliati; Egli li rese fuorilegge, scacciandoli lontano […]». Entrambi non riescono a essere soddisfatti del loro status e diventano sempre più avidi e arroganti verso Dio quindi le loro punizioni furono analoghe, entrambi furono espulsi in esilio tra le bestie. Esiste, però, una differenza: la

[60] Daniele IV, 30

condizione di Adamo tra gli animali è definitiva, mentre il re di Babilonia tornerà a regnare dopo essersi pentito e come lui trovò la liberazione dal peccato attraverso la penitenza così possiamo farlo anche noi. Considera la punizione del sovrano necessaria a un duplice scopo: il primo è farlo rinsavire e pentire; il secondo è ricordarci la nostra caduta perché ci siamo talmente abituati a alla nostra condizione degradata da aver bisogno della punizione divina per poterci pentire. [61] Efrem si concentra sull'aspetto penitenziale e dall'inizio del III secolo d.C. numerose omelie, epistole, commenti biblici e trattati teologici di apologeti greci e latini interpretarono l'episodio come la prova dell'enorme potenziale ed efficacia della penitenza. È Tertulliano (155-225 ca.) che, in due trattati teologici, sviluppa il ruolo di Nabucodonosor come penitente modello e determina il corso delle successive letture dell'episodio. In *De Paenitentia* (12, 7-8) riflette sul fatto che il pentimento e il successivo battesimo purificano l'uomo, ma può sorgere un problema se dopo il battesimo vengono commessi dei peccati gravi. Ritiene che sia consentito un secondo pentimento post-battesimale: per ottenerlo è necessario sottoporsi a ciò che definisce *exomologesis* (ἐξομολόγησις) ossia una specifica sequenza di atti penitenziali che porta l'uomo a prostrarsi e umiliarsi individuando in Nabucodonosor l'esempio perfetto di questa espiazione. Nel *De Patientia* (13, 4) riflette sulla pazienza corporea e cita il sovrano che tramite l'immolazione corporea della pazienza ritornò in sé. In entrambi i testi la sua storia è la prova che il penitente può raggiungere la riconciliazione con Dio.[62]

Un'altra interpretazione è quella fornita da Giacomo di Sarug (451-521) che in un'omelia sul secondo sogno pone Nabucodonosor come un modello sia a livello morale che politico. Sul piano morale non si allontana dalla lettura di Efrem, ma nella seconda parte commenta la dimensione politica della follia di Nabucodonosor: «Il re di Babilonia è come un esempio per i governanti: il creatore lo ha creato, in modo che lo vedessero e lui sarebbe stato loro di beneficio […]». Lo scopo è ammonire i tiranni e chi detiene il potere politico per far comprendere che solo un governo voluto da Dio è legittimo.[63] Un'interpretazione politica è espressa anche da sant'Agostino che nell'Epistola XCIII (3.9) evidenzia i due momenti della storia: il primo è quello in cui il re costrinse i sudditi ad adorare la sua statua uccidendo chi si rifiutava, il secondo è quello in cui si convertì al culto del vero Dio. Il primo periodo indica l'atteggiamento dei re pagani che perseguitarono i cristiani, mentre il secondo prefigura i tempi dei re cristiani che perseguitano gli infedeli.

In queste due interpretazioni potrebbe celarsi la ragione della scelta di questo episodio come soggetto del quadro. Il committente potrebbe essere un uomo di potere, che ritiene legittimato dal Signore, e

[61] HENZE 1999, pp. 158-170
[62] *Ivi* pp. 183-190
[63] Ivi pp. 170-179

che potrebbe aver richiesto un'opera che ricordi l'importanza dell'umiltà rispetto a Dio o della necessità di pentirsi profondamente dei propri peccati. Rimane, però, l'incognita sul motivo per cui il tema non è reso immediatamente identificabile e siano presenti diverse incongruenze rispetto al testo.

2.3. Popolarità dell'episodio e (s)fortuna del soggetto

Gli ultimi aspetti che occorre indagare per poter escludere definitivamente quest'ipotesi iconografica sono l'eventuale popolarità del secondo sogno di Nabucodonosor e la fortuna di questo soggetto.

Il contenuto e il significato del libro di Daniele erano sicuramente noti attraverso omelie e letture di commenti biblici e Joannides ricorda che nonostante la follia del sovrano di Babilonia non fosse rappresentata dagli artisti veneziani contemporanei di Giorgione, la penitenza di San Giovanni Crisostomo, che prese la discesa della follia come prototipo, è stata rappresentata da Giulio Campagnola in un'incisione basata su una Dürer. A partire da questa informazione ipotizza che Crisostomo, venerato più a Venezia che altrove in Italia, potrebbe aver portato all'attenzione il libro di Daniele attraverso un'omelia, la cui attribuzione al santo è dibattuta, il cosiddetto *Digiuno in casa di Daniele*[64]:

Appena la voce che veniva dal cielo tacque, i persecutori apparvero all'improvviso, e Nabucodonosor [lett. Lui] lasciò il mondo abitato e andò nel deserto. Lasciò dietro di sé il suo spazioso palazzo e andò nella steppa desolata. Gettò via la corona e le corna crebbero (a lui). Lasciò intatto il pane e mangiò erbe. Gettò via le corna e i molari crebbero (a lui). Lasciò intatto le erbe e mangiò carne. Gettò via i molari e crebbero artigli. Lasciò intatta la carne e mangiò pollame.

Divenne bue per due anni e quattro mesi, poi divenne leone per due anni e quattro mesi; poi divenne aquila per due anni e quattro mesi, e compì sette anni e sette volte passò sopra di lui. Alzò gli occhi verso il cielo e la sua ragione gli tornò. Così gettò via le ali e gli artigli e divenne interamente umano [lett., un umano nella sua natura].[65]

Effettivamente Crisostomo potrebbe aver reso più noto questo episodio, ma è difficile pensare che il dipinto sia basato sulla sua omelia dato che viene ben descritta la condizione bestiale in cui cade il re e questa non corrisponde alla figurina nella grotta.

Lo studioso non ritiene che il libro biblico sia la fonte utilizzata da Giorgione per la composizione del quadro e considera più probabile che l'episodio fosse noto all'artista attraverso una sceneggiatura basata su di esso, una poesia o un'opera teatrale. A questo proposito, ricorda la *Rappresentazione di Nabucodonosor Re di Babilonia*, una composizione teatrale precedente al 1466, dato che compare Donatello a cui il sovrano chiede di costruire la statua d'oro, più volte ristampata nell'Italia centrale e a Venezia tra fine Quattrocento e fine Cinquecento. Non la considera la possibile fonte per l'opera, ma la cita a dimostrazione dell'interesse di quel periodo per il sovrano babilonese.[66]

---

[64] *Ivi* nota 49, pp. 8-9
[65] Ivi nota 61, p. 140
[66] *Ivi* nota 49, pp. 8-9

È quindi probabile che tra il XV e XVI secolo la storia di Nabucodonosor fosse popolare o perlomeno conosciuta a sufficienza da essere scelta da un committente come soggetto per un'opera; tuttavia non è possibile affermare con certezza che questo sia il caso dell'*Omaggio a un poeta* dato che quanto raffigurato non corrisponde chiaramente all'episodio biblico. Sebbene Joannides consideri ragionevole supporre l'esistenza di una fonte testuale diversa dal IV libro, non è in grado di individuarla, quindi rimane una speculazione.

Per completare l'analisi di questa ipotesi, occorre verificare la fortuna iconografica del tema per poter stabilire se esistono delle fonti iconografiche che potrebbero giustificare le incongruenze rispetto al racconto veterotestamentario.

Joannides cita due gruppi di storie della vita del sovrano più o meno contemporanee all'opera di Giorgione. Il primo è un quartetto di pannelli, probabilmente una spalliera, del maestro di Marradi, databile intorno al 1490 in cui sono raffigurati: *La traslazione di Nabucodonosor delle ricchezze del tempio di Gerusalemme nel suo tempio di Babilonia* (fig. 16); *Daniele e i suoi compagni alla presenza del re* (fig. 17); *Il sogno di Nabucodonosor della statua con i piedi d'argilla* (fig. 18); *L'interpretazione del sogno di Daniele* (fig. 19). Il secondo sogno non è presente, ma lo studioso ipotizza che potrebbe esistere un pannello perduto. In riferimento alla possibilità che nella tavola londinese la raffigurazione del profeta faccia riferimento alla sua precocità, nota che in questo caso appare come un adolescente, però quest'osservazione non risulta particolarmente efficace considerando che, nell'opera, Giorgione avrebbe scelto di raffigurarlo addirittura come un bambino. Lo studioso, però, non si sofferma sul riferimento, nel primo pannello, al tempio di Babilonia come tempio dedicato ad Apollo che viene spesso considerato il dio pagano per eccellenza[67]; questo elemento potrebbe spiegare la scelta della corona e della pianta d'alloro nel dipinto. Il secondo gruppo è un trio di pannelli al Metropolitan Museum of Art (fig. 20), probabilmente un'altra spalliera, di Nicola di maestro Antonio D'Ancona[68] databile agli inizi del Cinquecento che raffigurano: *Daniele spiega al re Nabucodonosor il sogno dell'albero reciso*; *Nabucodonosor viene cacciato*; *Nabucodonosor mangia l'erba come un bue*. Anche in questo caso manca il secondo sogno, ma sono presenti due scene che dovrebbero essere rappresentate nell'*Omaggio a un poeta* ed è quindi possibile fare dei confronti, da cui però non emergono somiglianze significative. Nel primo pannello (fig.21) Daniele è un giovane, ma non un bambino, inoltre il re è serio, ma non ha l'espressione malinconica che caratterizza fortemente l'uomo in trono nel dipinto della National Gallery. Nel terzo pannello (fig.22) il momento della follia è ambientato in un prato e mostra Nabucodonosor a carponi mentre

[67] FILIPPINI 1992, p. 33
[68] DE MARCHI, FIZ 1998, p. 79-80,

pascola, quindi, a differenza dell'opera di Giorgione, è coerente con la descrizione del testo. Joannides non è in grado di rintracciare delle opere che raffigurino questo episodio e che risultino convincenti per dimostrare la sua ipotesi; ammette che Daniele e Nabucodonosor sono raramente rappresentanti nell'arte rinascimentale e a questa scarsità di fonti figurative si aggiunge il dato che il primo sogno è molto più rappresentato rispetto al secondo.

La maggior parte delle raffigurazioni del IV libro di Daniele precedenti o contemporanee all'opera riguardano il momento della visione onirica e quello della follia. Il secondo sogno è presente quasi esclusivamente nei codici miniati e sono generalmente due gli schemi compositivi adottati, visibili in questi due esempi: nella *Grande Bibbia Istoriata* (Parigi, 1371-1372) il sovrano è addormentato ai piedi del grande albero su cui stanno diversi uccelli e attorno a lui sono presenti molti animali (fig. 23); nell'*Ars moriendi* (fine XV secolo) il re dorme nel suo letto e accanto a lui compaiono l'albero, con bestie e volatili, e il vigilante che ordina ad un altro uomo di tagliarlo (fig. 24). In entrambi i casi le rappresentazioni seguono le indicazioni del testo ed è utilizzata la soluzione che prevede la presenza all'interno del sogno del protagonista mentre dorme in modo da rendere chiaro che si tratti di una visione. Invece, per mostrare la pazzia di Nabucodonosor è adottata sempre la stessa soluzione, quella già osservata nel pannello di Nicola di maestro Antonio D'Ancona: il re è a carponi o striscia mentre mangia l'erba di un prato o pascola insieme ad altri animali (fig.25).

Sebbene non sia sopravvissuta, sappiamo dell'esistenza di una serie di arazzi raffiguranti la storia di Nabucodonosor in Inghilterra almeno dal 1468, quando il re Edoardo IV acquistò un set di quattro pezzi dal tessitore fiammingo Paquier Grenier.[69] Questa informazione rafforza la possibilità che la storia del sovrano venisse scelta come soggetto per l'arredamento e Joannides insiste su questa linea ritenendo che probabilmente la tavola della National Gallery non era isolata, ma accompagnata da altre che raffiguravano altri episodi della storia, potrebbero essere perdute o il progetto potrebbe non essere mai stato portato a termine. In effetti il secondo sogno non compare mai come un episodio isolato, ma come parte di una serie di illustrazioni miniate e, in generale, la storia di Daniele e del re babilonese è sempre raccontata attraverso un ciclo di immagini, anche Cecilia Filippini analizzando i pannelli del maestro di Marradi li considera destinati all'arredamento di un ambiente riservato a una cerchia di cultori delle Sacre Scritture su cui meditavano attraverso le illustrazioni.[70]

In conclusione, sebbene siano esistite delle committenze per dei cicli sulla storia di Nabucodonosor e Daniele, risulta molto difficile riconoscere come valida la proposta di Joannides dato che l'*Omaggio*

[69] ATKINS 2024, p. 3
[70] *Ivi* nota 67, pp. 35-36

a un poeta non presenta un'iconografia immediatamente riconducibile al racconto del secondo sogno: le differenze tra dipinto e testo sono numerose e non riguardano dettagli secondari, ma elementi importanti per la narrazione e la comprensione dell'episodio che risultano inspiegabili in assenza di una fonte che possa giustificarne il cambiamento rispetto al IV libro.

3. Saturno in esilio

3.1. Saturno

3.1.1. il mito di Saturno e le sue interpretazioni

L'uomo in trono nell'*Omaggio un poeta* è caratterizzato da un'espressione malinconica ed è proprio a partire da questo stato d'animo che è stata formulata la seconda proposta iconografica: Saturno in esilio.

Già a partire dalla letteratura antica Saturno presenta una duplice natura in quanto nella sua figura sono fuse due divinità che hanno un destino personale e un ruolo nel mondo esterno differenti: il dio greco del tempo e il dio romano dell'agricoltura. Come raccontato da Esiodo, Crono è un Titano figlio di Urano e Gea che per vendetta evirò il padre impadronendosi del suo potere e che successivamente divorò la sua prole, ma venne sconfitto dal figlio Zeus che lo cacciò in esilio nel Tartaro.[71] La sua immagine è da un lato quella di un dio oscuro, mentre dall'altro quella di un re benevolo in quanto il suo regno, associato all'Età dell'oro, fu caratterizzato dall'indulgenza nei confronti degli uomini.[72] Con l'identificazione con il dio romano Saturno, i suoi connotati positivi aumentarono.[73] Nella letteratura latina la sua figura è connessa alla storia della terra italica: gli antichi latini vengono definiti *Saturni gens* da Virgilio (*Eneide* VII) e Ovidio (*Fasti* I). In generale, i romani sembrano aver diviso la storia del dio in due momenti distinti: il regno dell'Età dell'oro, come nella tradizione greca, e il periodo legato alle origini leggendarie dell'Italia, a quando, successivamente alla cacciata, avrebbe trovato rifugio nel Lazio dove riprodusse le condizioni dell'Età dell'oro introducendo agli uomini la cultura e l'agricoltura. I romani tentarono di separare il Saturno sovrano degli dei e il Saturno sovrano nel Lazio confinando i suoi elementi oscuri in un passato remoto, non ben definito[74].

Il legame di questa divinità con il pianeta Saturno si deve a ciò che i greci appresero dai babilonesi. Essi avevano individuato cinque pianeti che compivano le loro traiettorie attraverso lo zodiaco e li veneravano come divinità del destino che furono successivamente associate a quelle greche: Nebu, dio della scrittura e della sapienza, a Ermete, poi Mercurio; Ishtar, dea dell'amore e della fertilità, a Afrodite, poi Venere; Nergal, dio della guerra e dell'inferno, a Ares, poi Marte; Marduk, il sovrano regale e il più potente dei cinque pianeti, a Zeus, poi Giove; Ninib, lo strano dio di cui si hanno poche informazioni se non che a volte è considerato il sostituto notturno del sole, a Crono, poi Saturno.

[71] ESIODO, *Teogonia* vv.154- 183, 459-496, 851
[72] ARISTOTELE, *Athenaion Politeia* 16,7
[73] KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1983, pp. 125-127
[74] GUASTELLA 1992, pp. 175-179

Inizialmente i greci svilupparono la dottrina planetaria in ottica scientifica, Epigene di Bisanzio, ritenuto uno dei primi intermediari tra Babilonia e la Grecia, definisce Saturno come freddo, data la sua grande distanza dal Sole, e ventoso quindi secco. La definizione delle qualità elementari dei pianeti trova il suo pieno significato nell'ambito della concezione stoica che elabora la formazione di un sistema cosmologico in cui l'opposizione tra caldo e freddo determina la struttura base dell'universo in una legge di natura universalmente applicabile sia alle cose celesti che a quelle terrestri. Ad esempio a Saturno viene collegato e subordinato tutto ciò che sulla terra era freddo ed è su questo ragionamento che si basa l'astrologia, secondo cui gli eventi e le cose sulla terra dipendono per l'influsso dei corpi celesti. Intorno al I secolo a.C. era ormai nota la divisione dei pianeti i buoni e cattivi che sarebbe stata alla base degli iscritti sull'astrologia degli autori romani: Giove Venere erano buoni per natura, Mercurio era neutro, mentre Marte e Saturno erano cattivi; l'immagine sinistra e funesta della natura di quest'ultimo sarà poi importante nella sua associazione con la malinconia. Gli astrologi collegarono le categorie di uomini e di sostanze sulla base del mito o di concezioni puramente naturali. Le divinità erano contraddistinte da caratteristiche umane e questo portò all'inclusione nell'astrologia del repertorio della fisiognomica e della caratteriologia: gli zotici, i meschini, gli egoisti, gli avari, i calunniatori e i melanconici vennero inclusi tra i saturnini.[75]

Fin dall'antichità la malinconia è stata associata a un certo tipo di carattere che insieme a quello sanguigno, collerico e flemmatico costituisce il sistema dei quattro umori. Si credeva che questi corrispondessero a un certo tipo di fisico, agli elementi del cosmo e alle suddivisioni del tempo e, inoltre, erano considerati responsabili di tutta l'esistenza e dei comportamenti degli uomini dato che a seconda del modo in cui si combinavano determinavano l'individuo.[76] La dottrina umorale è alla base della medicina ippocratica secondo cui il rapporto tra i quattro umori determina la salute dell'individuo. In particolare, la bile nera, a lungo considerata una degenerazione nociva di quella gialla o del sangue, era associata alla malinconia che presentava la fisionomia più spiccatamente patologica: era caratterizzata da alterazioni psichiche che andavano dalla paura, dalla misantropia e dalla depressione fino alla pazzia nelle sue forme più terribili. L'ambiguità dei sintomi psicologici rendeva difficile tracciare il confine tra malattia e normalità portando a individuare anche una costituzione malinconica che non imponeva che il soggetto fosse sempre malato. Gradualmente questo umore passò interamente nel campo della psicologia e della fisiognomica: si manifestava in ansia e depressione costanti, inoltre i disturbi malinconici affliggevano alcune categorie di uomini

[75] *Ivi* nota 73, pp. 127-136
[76] *Ivi* nota 73, p. 1

come il calvo, il balbuziente e il peloso.[77] L'aumento dell'interesse fisiognomico e caratteriologico si basava sull'idea che gli umori caratterizzati dal caldo, freddo, secco e umido non fossero solo causa di malattie, ma anche importanti nel determinare la costituzione degli uomini. Il caldo fa diventare un uomo alto, mentre il freddo basso, l'umido lo rende grasso, mentre il secco magro: una persona delicata, bella è grassa ha il minimo umore melanconico, invece quella minuta, scura, irsuta e con le vene sporgenti ne ha il massimo.[78] Questa teoria, nel tempo, si combinò ai quattro elementi naturali e nel corso del II-III secolo si definì un quadro completo dei quattro temperamenti. L'aria era calda e umida, il fuoco caldo e secco, la terra fredda e secca, l'acqua fredda e umida; ognuno di questi elementi richiamava una delle quattro sostanze del corpo: l'aria il sangue, il fuoco la bile gialla, la terra la bile nera, l'acqua la flemma. Ogni umore, oltre a determinare la diversità nel carattere, predominava in una stagione e in un'età dell'uomo: il sangue corrispondeva alla primavera e all'infanzia, la bile gialla all'estate e alla giovinezza, la bile nera all'autunno e alla maturità, la flemma all'inverno e alla vecchiaia.[79]

Un aspetto singolare di questo umore è la teoria secondo cui gli eroi e tutti gli uomini eccellenti nel campo delle arti, della poesia, della filosofia e della politica, erano malinconici. Aristotele nei *Problemi* (XXX, I) sostiene che tutti gli uomini abbiano la bile nera, ma la sua presenza non si manifesta necessariamente in un cattivo stato fisico o in un carattere peculiare. Infatti, questi due aspetti dipendono da un'alterazione temporanea e qualitativa dell'umore malinconico, che determina le malattie, o da una prevalenza costitutiva di questo umore, che rende l'individuo malinconico per natura. Quest'ultimo, anche se perfettamente in salute, ha un temperamento tale da essere diverso dalle persone comuni dato che la bile nera possiede una caratteristica che manca negli altri umori ossia quella di influire sulla disposizione d'animo. Paragona gli effetti della bile nera a quelli del vino che, a seconda della sua temperatura e della quantità, produce diversi effetti che vanno dall'essere allegri all'essere tristi, dall'essere chiacchieroni all'essere taciturni, dall'essere deliranti all'essere apatici; l'unica differenza è che gli effetti della bile nera non sempre sono temporanei. Un aspetto fondamentale è che può essere fortemente influenzata dal caldo e dal freddo e poiché la temperatura determina il carattere è chiaro che coloro che presentano una predominanza della bile nera dovevano risultare mentalmente "anormali". L'anormalità è un concetto neutro, semplicemente una deviazione dalle normali condizioni o comportamenti, e in questo caso va intesa in senso favorevole, può essere definita anche come eccezionalità. L'eccesso di bile nera di per sé non determina necessariamente un

[77] *Ivi* nota 73, pp. 15-19
[78] GALENO, *De locis affectis*, III,10
[79] *Ivi* nota 73, pp. 52-55

individuo intellettualmente eccezionale, perché ciò accada è necessario che il quantitativo di umore melanconico sia abbastanza elevato da portare a un carattere superiore alla media, ma non troppo da portare a una malinconia troppo profonda, inoltre la sua temperatura non deve essere né troppo calda né troppo fredda.[80]

Lo stretto legame tra la melanconia e Saturno sembra sia stato stabilito per la prima volta da scrittori arabi del IX secolo, come testimoniato dalle traduzioni latine medievali dei loro testi. Abû Ma'šar (787-886) nel IV libro dell'*Introductio in astrologiam* inveisce contro la dottrina secondo cui le stelle, gli elementi e gli umori dovevano essere collegati ai loro rispettivi colori. Da questa polemica emerge come l'ipotesi dei colori e della correlazione tra pianeti e umori circolava già nella prima metà del IX secolo; lo stesso Abû Ma'šar riconosceva ai pianeti le caratteristiche corrispondenti al temperamento e l'influenza su fisico, emozioni e carattere, ma non li collegava sistematicamente ai quattro umori. In Europa fu fondamentale la diffusione della traduzione dell'*Introductorium maius* di Alcabizio, vissuto intorno alla metà del X secolo, in cui è stabilita una relazione tra gli umori e la Luna, Giove, Marte e Saturno, quest'ultimo è definito come «cattivo, mascolino, durante il giorno freddo, secco, melanconico [letteralmente: nerastro di mistura]»[81]. Per entrambi gli autori si tratta di uno dei sette pianeti dotati di potenze demoniache che influenzano il Fato degli esseri umani e il corso degli eventi sulla Terra e a cui sono associate determinate categorie di enti, uomini, bestie, piante, minerali, professione, fatti biologici e meteorologici, costituzioni, caratteri e comportamenti. Le loro proprietà erano determinate non solo dalle caratteristiche astronomiche e fisiche, ma anche dai miti relativi alla divinità da cui prendono il nome. Nella concezione astrologica araba le caratteristiche del dio latino Saturno sono state fuse con quelle del greco Crono e di conseguenza i suoi attributi risultano contraddittori: è asciutto e secco, ma anche umido; presiede all'estrema povertà, ma anche alla grande ricchezza, alla slealtà ma anche la rettitudine, ai domicili ma anche ai lunghi viaggi e all'esilio; gli uomini sotto la sua influenza rientrano in molteplici categorie dai volgari, schiavi, criminali, prigionieri ai comandanti potenti e a gente riservata di grande saggezza e profondi pensieri.[82]

Durante il cristianesimo primitivo i Padri della Chiesa si impegnarono a minare la credibilità della predestinazione astrale mostrando l'inconsistenza degli dei pagani. Gli dei che erano anche divinità planetarie vennero analizzati appoggiandosi alla dottrina evemeristica secondo cui queste divinità erano state semplicemente degli uomini. Successivamente, la legittimità del rapporto tra la malinconia e Saturno, ritenuto diretto responsabile del destino del malinconico, fu ribadita dagli autori del tardo

[80] *Ivi* nota 73, pp. 21-30
[81] Oxford, Bodleain Library, Ms. Marsh 663, fol.16r
[82] *Ivi* nota 73, pp. 119-125

Medioevo e del Rinascimento ed è su questa rinnovata convinzione che si basa la seconda ipotesi iconografica presa in esame in questo testo.

3.1.2. L'ipotesi di Andrè Chastel: Saturno in esilio

Il primo a proporre che il soggetto del quadro fosse *Saturno in esilio* è André Chastel nel saggio *Le Mythe de Saturne dans la Renaissance italienne* nel 1946:

Un curioso dipinto della scuola di Giorgione restituisce abbastanza bene l'immagine di questo triste signore, nella solitudine del suo esilio. Si trova in un ambiente pastorale dove non vediamo donne; gli animali selvatici, che sembrano molto mansueti, si muovono in pace, non esiste inimicizia tra gli uomini e loro. E per completare l'atmosfera orfica di questa scena un musicista seduto sui gradini del trono a baldacchino lusinga a malinconica fantasticheria del re.[83]

La sua identificazione parte dal racconto del mito di Saturno legato all'Età dell'oro, lo stesso dipinto era ancora presentato dalla National Gallery di Londra come *The Golden Age*, e ricorda come questa associazione sia presentata già da Esiodo in *Le Opere e i Giorni*:

Dapprima un'aurea generazione di uomini mortali crearono gli Immortali, abitatori delle case d'Olimpo: s'era ai tempi di Crono, quando egli regnava sul cielo. Gli uomini vivevano come dei, avendo il cuore tranquillo, liberi da fatiche e da sventure; né incombeva la miseranda vecchiaia, ma sempre, fiorenti di forza nelle mani e nei piedi, si rallegravano nei conviti, lungi da tutti i malanni: e morivano come presi dal sonno. Tutti i beni erano per loro, la fertile e terra dava spontaneamente molti e copiosi frutti ed essi tranquilli e contenti si godevano i loro beni tra molte gioie. Ma dopo che la terra ebbe nascosto i loro corpi, essi divennero spiriti venerabili sopra la terra, buoni, protettori dei mali, custodi degli uomini mortali; e sorvegliano le sentenze e le opere malvagie: vestiti d'aria, si aggirano su tutta la terra, datori di ricchezze due punti e si ebbero questo onore regale.[84]

In generale gli autori greci non si soffermarono a descrivere dettagliatamente questo periodo e a definirne chiaramente il legame con il regno di Saturno, mentre i romani svilupparono l'idea che questa divinità avesse avuto effetti benefici sulla vita degli uomini. L'Età dell'oro viene presentata come il momento in cui l'umanità godeva di una condizione perfetta, vicina a quella degli dei: la cultura e le arti erano escluse da questo quadro dato che la natura generosa offriva in abbondanza ogni cosa, rendendole superflue. Un esempio dell'immagine che gli antichi avevano di quest'epoca felice è la descrizione fornita da Tibullo nelle *Elegie* (I, 3, 35-50):

Com'era felice la vita sotto il regno di Saturno,
prima che la terra fosse aperta a viaggi lontani!
Sfidato ancora non aveva il pino le onde azzurre del mare
e offerto al vento vele spiegate,
né in cerca di lucro, battendo terre sconosciute,
un marinaio aveva colmato la nave di merci straniere.
Mai in quel tempo un toro sottomise al giogo la propria forza,
né un cavallo con la bocca domata morse il freno;
nessuna casa aveva porte e non si piantavano pietre nei campi

[83] CHASTEL 1946, p.129
[84] ESIODO, *Le Opere e i Giorni*, vv. 109-126

per fissare confini invalicabili ai poderi.
Stillavano miele le querce e spontaneamente le agnelle
gonfie di latte offrivano le poppe alla gente serena.
Non c'era esercito, né rabbia, guerre
o un fabbro disumano che con arte crudele foggiasse le spade.
Ora sotto la signoria di Giove non vi sono che ferite ed eccidi,
ora il mare, ora le mille vie d'una morte improvvisa.

Da questi versi il regno di Saturno appare opposto a quello di Giove: durante l'Età dell'oro la condizione umana non conosce le caratteristiche del presente ovvero la sofferenza, la fatica e il dolore. Nella versione ovidiana, *Metamorfosi* I, vengono descritte le quattro età in progressiva degenerazione: già l'Età dell'argento era peggiore rispetto a quella dell'oro dato che Giove, sotto il cui dominio nasce quest'età mentre Saturno è bandito nel Tartaro, aveva alterato l'originaria condizione di natura introducendo le stagioni portando agli uomini molte difficoltà che richiesero la creazione di arti culturali come l'agricoltura.[85]

Gli antichi romani integrarono al mito del regno di Saturno una versione secondo cui la vicenda del dio esule si lega a quella italica. Macrobio nei *Saturnalia* (I, 7) riporta come venne accolto da Giano, re del Lazio, a cui insegnò l'arte dell'agricoltura. Per ricompensarlo il re condivise con lui il suo regno e insieme governarono in armonia. Quando Saturno scomparve improvvisamente, Giano diede il nome di Saturnia a tutta la terra sotto il suo dominio e istituì dei riti dedicati al Dio, i Saturnalia che venivano festeggiati il 17 dicembre. Si tratta di feste della semina della terra in cui la libertà era concessa anche agli schiavi, che banchettavano con i padroni, le guerre non venivano combattute e le leggi morali erano sospese, venivano anche compiuti dei sacrifici umani, dato che nonostante sia considerato come una divinità benefica in esso esisteva sempre un principio eccessivo e violento.[86]

Secondo Chastel nel quadro londinese possiamo osservare un Saturno già detronizzato dal figlio che si trova in esilio all'interno di un *hortus conclusus*, delimitato dall'alloro, entro il quale uomini e animali convivono in armonia[87]:

Ma il mito comporta ancora l'idea di una felicità perduta, dove tutte le libertà erano lasciate agli istinti, dove l'oscenità naturale scorreva liberamente della gioia tumultuosa che riviveva nel breve intermezzo dei Saturnalia. […] È per questa felicità abbondante e spudorata che Saturno crea nostalgia ovunque. Va nel mezzo della fertilità naturale, rimane insoddisfatto.[88]

[85] *Ivi* nota 74, pp. 163-166
[86] *Ivi* nota 83, pp. 127
[87] *Ivi* nota 34, p. 46
[88] *Ibidem* nota 83

Lo studioso, però, si limita ad avanzare questa proposta senza soffermarsi sulle ragioni di questa identificazione. Saturno è individuato a partire dall'aria malinconica dell'uomo in trono e dall'associazione del suo regno all'Età dell'oro, gli altri personaggi vengono ritenuti parte della sua corte, mentre non viene menzionata la presenza della curiosa figura all'interno della grotta.

3.1.3. L'ipotesi di Augusto Gentili: Saturno e l'attività artistica

Nel 1980 Augusto Gentili in *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento* riprende e approfondisce l'ipotesi di Chastel.

Come ricordato in precedenza, fin dall'antichità si credeva che l'influenza di Saturno sull'umore malinconico potesse determinare l'eccellenza di alcuni uomini nel campo delle arti, della poesia, della filosofia e della politica; questa idea viene ripresa nel Rinascimento e, secondo lo studioso, è su questa convinzione che si basa la scelta di Saturno come protagonista del quadro londinese. L'Umanesimo concepiva il mondo a misura d'uomo e ciò portò al fiorire di un ideale definito "dignità dell'uomo", che potrebbe anche dirsi la sovranità dello spirito umano. L'umanesimo italiano riaffermò l'ideale della vita speculativa, nato nell'antichità classica, che permette alla sovranità dello spirito umano di realizzarsi quasi integralmente. L'*otium* classico aveva un valore specifico e a sua volta poteva produrre valori, quindi era diverso sia rispetto alla fatica del contadino e del soldato sia rispetto all'improduttivo edonismo di un fannullone. La differenza rispetto alla vita contemplativa è che essa si riferisce al pensatore medievale che meditava per potersi avvicinare a Dio, mentre la vita a cui l'umanista aspirava era quella del filosofo classico riaffermando, quindi, l'antico valore del pensiero e della ricerca autosufficienti. Il nuovo ideale di uomo è l'*homo literatus* o *Musarum sarcedos* ossia colui che nella vita pubblica e privata era responsabile solo di fronte a sé stesso e al suo spirito. Il Rinascimento tedesco scelse come immagine più convincente della contemplazione la melanconia, intesa come la consapevolezza della minaccia e delle sofferenze della vita, e allo stesso modo nelle *Camaldulenses disputationes* la celebrazione della vita speculativa e il riconoscimento di Saturno come patrono della contemplazione è unita alla convinzione che dolore e tedio si accompagnino sempre alla profonda speculazione. La posizione dell'uomo al centro dell'universo implicava il problema della scelta fra molte possibilità, inoltre la nuova immagine dell'uomo appariva in una luce ambigua e presentava un pericolo: nella misura in cui la ragione umana insisteva sul suo potere quasi divino era anche destinata a prendere coscienza dei suoi limiti naturali. Il primo Rinascimento si pose, dunque, il problema relativo al tema della scelta etica e iniziò a guardare al problema dell'astrologia come una questione importante per la volontà umana, affermandone l'indipendenza anche dalla Provvidenza divina. L'*homo literatus* era diviso tra l'affermazione di sé e il dubbio di se stesso che poteva precipitare nella disperazione: ciò lo portò a sviluppare un nuovo modello di intellettuale, il "genio moderno" e poteva riconoscersi come tale solo colui che era sotto l'influenza di Saturno e della melanconia. Si riaffermò così un'idea positiva di Saturno, attraverso la riscoperta della teoria aristotelica, secondo cui tutti i grandi uomini erano melanconici, e la nozione neoplatonica secondo

cui essendo il più alto dei pianeti conferiva le più alte e nobili facoltà dell'anima ossia la ragione e la speculazione.[89]

Gentili individua nella cultura figurativa un certo grado di consapevolezza della crisi aperta nelle concezioni umanistiche di cui si colgono gli evidenti aspetti di carattere morale e culturale. Ritiene che l'*Omaggio a un poeta* sia una delle fonti figurative che confermano questa consapevolezza in quanto, attraverso la figura di Saturno, viene raffigurata un'allegoria di carattere etico-artistico. Secondo lo studioso nell'opera è rappresentato un omaggio all'attività artistica emblematizzata nella figura malinconica in trono, ma sottolinea la presenza di alcuni elementi che risultano contraddittori:

> […] l'arma dietro le spalle del giovane genuflesso basterebbe da sola a contraddire l'ossequio. Ma poi i libri sono chiusi, inutilizzati; anche il liutista, eseguito uno stanco accordo, si distrae e guarda verso l'esterno. Lo spazio entro la siepe è coperto di piante e fiori, e ospita un pavone e una pantera, emblemi di bellezza esteriore e piacere ferino.
> Il ruolo privilegiato dell'esperienza artistica, istituzionalizzato nel *saeptum*, è dunque revocato in dubbio, degradato a *voluptas* priva di controllo[90]

Ritiene che la ragione della loro presenza sia rintracciabile nel parallelismo tra la decadenza del dio, dopo essere stato detronizzato, e la decadenza della civiltà umana dall'Età dell'oro fino a uno stato bestiale in cui regna il caos. Questa degenerazione porta a un mutamento della concezione positiva legata a Saturno secondo cui, essendo la sua sfera planetaria quella più alta, le qualità intellettuali legate all'umore malinconico sono le più elevate. Per le persone caratterizzate da questo temperamento è importante fermarsi per meditare in solitudine, ma questa necessità si traduce in un'esclusione dal processo storico inteso come progresso. Ne consegue che appartengono alla dimensione saturnina coloro che sono estromessi dalla storia delle classi e delle ideologie dominanti come i contadini, con la loro capacità agricola ereditata da Saturno, gli emarginati, dal mendicante al pazzo e gli intellettuali non asserviti agli scopi strumentali della cultura che si estraniano dal mondo e che si immergono in profonde riflessioni che, però, non possono incidere sugli eventi storici. Secondo lo studioso il quadro doveva portare gli spettatori a riflettere sulla degenerazione delle esperienze artistiche rimpiangendone l'antico privilegio intellettuale:

> […] con la degradazione di Saturno nell'esilio ha inizio la storia, e l'esperienza artistica integrandosi nella dimensione mondana perde progressivamente le proprie qualità speculative, anche quando continua a vantarle. Il suo spazio non è più intellettualmente privilegiato, ma solo storicamente separato.[91]

---

[89] *Ivi* nota 73, pp. 229-234
[90] *Ivi* nota 34 pp. 46-47
[91] *Ivi* nota 34 p. 47

Gentili individua oltre la siepe delle antilopi, animali saturnini, schivi e solitari, ma si sofferma soprattutto sulla figurina nella grotta che identifica come un eremita in meditazione, un tipo particolare di intellettuale:

[…] colui che rifiuta la norma dell'esperienza religiosa socializzata per recuperare una più profonda conoscenza del divino nella macerazione personale dell'ascesi solitaria, a diretto contatto con la natura.[92]

È nell'esaltazione della contemplazione ascetica che lo studioso individua il messaggio celato nel quadro in quanto essa si oppone, in senso morale, ad un'attività artistica degradata nella storia. Il dipinto è quindi un invito agli artisti a isolarsi dalla società e a meditare sulla natura per poter recuperare il valore conoscitivo della propria esperienza.

Questa supposizione si basa sul ritorno durante il Rinascimento dell'associazione degli intellettuali a Saturno, che giustifica la presenza di un eremita, di un liutista e dei libri chiusi, ma, come Chastel, Gentili non si sofferma ad analizzare dettagliatamente l'iconografia del dipinto. L'individuazione del soggetto si basa principalmente sul riconoscimento di Saturno nel malinconico uomo in trono, ma, ad esempio, non viene indagata la ragione per cui mancano gli attributi del dio più immediatamente identificabili. È possibile che il quadro fosse destinato a una cerchia ristretta di osservatori in grado di cogliere il riferimento alla malinconica divinità senza che fossero presenti i suoi attributi, ma è comunque opportuno esaminare la validità delle proposte iconografiche di Chastel e Gentili verificando la tradizione iconografica di Saturno e della melanconia.

[92] *Ivi* nota 34, pp. 46-47

3.2. Tradizione figurativa di Saturno

Saturno gode di una grande fortuna iconografica già a partire dall'antichità. Nelle antiche raffigurazioni è presentato come un dio anziano, barbuto e con i suoi attributi che sono la falce e il mantello sulla testa: può essere raffigurato in piedi e dall'aspetto solenne (fig.26), talvolta associato ai suoi simboli zodiacali, o nell'atteggiamento di un malinconico pensatore, seduto, con la testa appoggiata alla mano (fig. 27); questa seconda tipologia risulta di maggiore interesse per poter ragionare sulla validità della proposta di Chastel e Gentili. Il motivo della testa reclinata, spesso combinato con il gesto della guancia appoggiata a una mano, non si basa solo sull'osservazione dell'atteggiamento malinconico, ma viene anche da un'antica tradizione pittorica. Il significato primario di questo gesto, visibile anche nei sarcofagi egizi, è il dolore, ma può anche significare la fatica o il pensiero creativo. Non risulta, quindi, difficile comprendere il motivo per cui veniva associato a Saturno e al melanconico, dato in essi si combinano il dolore, la fatica e la meditazione. Anche se la tipologia di Saturno come pensatore scomparve nell'arte occidentale del primo Medioevo, questo gesto mantenne parte del suo significato e venne utilizzato, ad esempio, per rappresentare la sofferenza dell'*anima tristis* del salmista (fig. 28), il pensiero concentrato di un uomo di stato o la contemplazione di poeti, filosofi, evangelisti e Padri della Chiesa. Nelle immagini medievali di Saturno e della malinconia, che avevano perduto quasi ogni legame con la tradizione pittorica antica, questo motivo compariva raramente, ma non fu del tutto dimenticato, come visibile nel manoscritto miniato di *Introductio in astrologiam* di Abû Ma'šar del 1400 ca., conservato alla Pierpont Morgan Library a New York (fig.29).

Nel Quattrocento e nel Cinquecento questo motivo riprese il suo significato originario. Con il crescente interesse per la rappresentazione di certi tipi umani il motivo della testa reclinata, a volte appoggiata a una mano, fu sempre utilizzato nelle rappresentazioni di melanconici. Nell'Italia del Quattrocento il desiderio di caratterizzare certi individui importanti e il desiderio di far rivivere la mitologia classica portarono al ripristino dell'associazione di questo motivo a Saturno. L'immagine di Saturno durante il Rinascimento italiano univa non solo gli aspetti della natura saturnina, quello malvagio e cupo e quello sublime e contemplativo, ma anche la necessità di rivelare quella forma ideale che si credeva raggiungibile solo guardando agli esempi classici. Questa riaffermazione positiva del dio avvenne a Venezia intorno al 1500: sebbene giunse tardi nell'arte veneziana, dopo gli ultimi anni di Jacopo Bellini, si assistette a una tendenza nettamente umanistica. Egli fece vari schizzi di opere antiche includendo anche le loro iscrizioni a testimonianza di un diffuso interesse archeologico e umanistico per l'antichità. Un importante raffigurazione di Saturno è quella realizzata da Giulio Campagnola in un'incisione giovanile (fig.30): il dio volge di lato il viso, appoggiato alla

mano, con sguardo pensoso ed è sdraiato a terra in primo piano, mentre il secondo piano sulla destra c'è un boschetto e sulla sinistra una città fortificata in riva al mare. Era consuetudine nella tradizione storica dell'arte veneziana, dopo Jacopo Bellini, considerare i monumenti antichi con distacco archeologico potendoli quindi collocare in un ambiente moderno, infatti Saturno è raffigurato nel presente ed è circondato da oggetti quotidiani. Il probabile riferimento archeologico è la figura di un dio fluviale o marino nell'arco di trionfo di Benevento (fig. 31) rappresentato con uno sguardo pensieroso, la testa piegata appoggiata alla mano e il capo coperto da un mantello, tutte caratteristiche affini alla natura melanconica e saturnina. Campagnola potrebbe aver interpretato la figura come Saturno oppure potrebbe averla utilizzata come modello ritenendo che la malinconica divinità avesse un rapporto con l'acqua, di fatto inserisce la canna e il paesaggio marino sullo sfondo; questa convinzione potrebbe basarsi sulla definizione di Saturno come umido. È interessante però osservare come gli artisti successivi a Campagnola, come Girolamo da Santacroce tornarono a una raffigurazione più usuale tralasciando i motivi antichi (fig. 32). Lo stesso Giorgione, contemporaneo e conoscente di Giulio Campagnola, se fosse vera questa ipotesi iconografica avrebbe scelto una raffigurazione di Saturno differente che non ha alcun rimando all'acqua.

Il motivo della testa reclinata, unito all'espressione malinconica, è sicuramente l'elemento più convincente per l'identificazione di Saturno nell'*Omaggio un poeta*, ma non è sufficiente per confermare l'ipotesi iconografica ed è dunque necessario verificare se all'interno della raffigurazione sono presenti altri elementi attribuibili al dio. Le antilopi, come indicato da Gentili, sono animali saturnini, anche se è possibile che si tratti di cervi, e la presenza del ghepardo e del pavone, secondo Chastel, potrebbe alludere all'armonia tra animali e tra animali e uomini durante il regno di Saturno. La mano sinistra dell'uomo in trono è chiusa in un pugno, un motivo che spesso caratterizza Saturno e il malinconico: questo gesto compare in molte raffigurazioni medievali del melanconico ed è da sempre considerato un segno di avarizia, tipica di questo temperamento. La mano sinistra dell'uomo in trono sembra stringere qualcosa non chiaramente definibile, forse un sacchettino che potrebbe alludere a un altro motivo: quello della borsa, simbolo della sua ricchezza. Questa possibilità però risulta improbabile in quanto già nelle raffigurazioni medievali del malinconico la borsa è grande ed è messa in evidenza, mentre in questo caso sarebbe molto piccola e a malapena visibile (fig. 33).[93]

Sebbene non sia necessario che tutti gli attributi del dio siano presenti in un'unica raffigurazione, è difficile ignorare l'assenza di quelli più importanti: la falce e il mantello che copre il capo. Questa mancanza è significativa perché non permette di identificare immediatamente Saturno come

[93] *Ivi* nota 73 pp. 185- 201, 267-272

protagonista del quadro anche se, come scritto in precedenza, è possibile che la cerchia a cui l'opera era destinata fosse comunque in grado di comprendere il soggetto e che gli elementi non immediatamente associabili al dio abbiamo un significato a noi ignoto, ma noto all'epoca.

Una presenza sicuramente insolita è quella dell'alloro che compare sia nella corona sul capo di "Saturno" sia come rigogliosa pianta alle sue spalle. La corona di alloro è un attributo di Apollo, ma come osservato già da Joannides, nel periodo in cui il quadro fu realizzato non era presente esclusivamente nelle raffigurazioni di questo dio, un esempio è il *Festino degli dei* (fig.13) di Bellini in cui è possibile osservare come sia indossata anche da altre divinità. È altresì possibile che la grande presenza di alloro nel dipinto sia legata ad Apollo, in quanto protettore delle Arti, e contemporaneamente a Saturno, inteso come divinità-pianeta che domina l'umore malinconico che caratterizza gli uomini eccellenti nel campo delle arti, della poesia, della filosofia e della politica. L'alloro potrebbe quindi alludere al legame di Saturno con le Arti, presiedute da Apollo e questa lettura potrebbe spiegare l'assenza degli attributi più riconoscibili del dio in quanto nel quadro è rappresentato solo il Saturno che influisce e determina l'eccellenza nell'attività artistica. Purtroppo non essendo presenti altri elementi che rinforzino quest'ipotesi e non essendo a conoscenza di chi abbia commissionato l'opera è difficile stabilire con certezza se questo sia effettivamente il significato dell'opera.

È necessario concentrarsi anche sui pochi attori presenti all'interno del dipinto. Se il liutista può essere interpretato come un riferimento all'arte della musica, il bambino e l'uomo inginocchiato appaiono solo come due figure che rendono omaggio al dio. Insieme i tre personaggi vicini all'uomo in trono non rimandano a nessuna iconografia legata a Saturno e non sono nemmeno individuabili nelle varie raffigurazioni dei figli di Saturno. Come osservato da Pigler, la struttura compositiva del dipinto presenta delle somiglianze con i *Figli di Giove* di Baccio Baldini (fig.8), ma confrontando il dipinto con l'incisione dei *Figli di Saturno* (fig. 34) risulta evidente come non ci siano affinità tra le figure.

L'altra presenza su cui è necessario indagare è la misteriosa figurina nella grotta (fig. 35). Gentili la identifica come un eremita, ma dato che il protagonista, secondo questa ipotesi iconografica, è Saturno potrebbe trattarsi della Malinconia. Nell'*Iconologia* di Cesare Ripa la *Malinconia* (fig. 36) è descritta come una figura femminile, anziana e addolorata, vestita con un abito brutto e senza ornamenti, seduta su una roccia, che guarda verso il basso e si porta le mani al volto, sotto il mento. Sebbene il testo di Ripa sia stato pubblicato nel 1611, quindi più di un secolo dopo rispetto alla realizzazione dell'*Omaggio a un poeta*, è possibile osservare come il gesto della mano sul volto e lo sguardo verso il basso rivelino una certa affinità tra la Malinconia e la figurina nello sperone roccioso.

All'epoca di Giorgione la raffigurazione della Malinconia non era ancora stata codificata in maniera univoca, ma è possibile che sia il maestro di Castelfranco che Cesare Ripa si siano rifatti alla stessa tradizione iconografica, infatti questi due motivi appaiono anche in xilografie come quella della *Fanciulla malinconica* (fig. 37) nei *Marmi* di Antonio Francesco Doni del 1552 e nelle raffigurazioni medievali dell'Accidia, dato la melanconia veniva associata a questo peccato (fig. 38). Nonostante esistano queste similitudini è necessario tenere presente che la figura è molto piccola e quindi una corretta lettura risulta difficile, per esempio non è facile comprendere dove sia rivolto il suo sguardo. Il volto non è rivolto verso l'alto, ma gli occhi non sono chiaramente visibili ed è possibile che non stiano guardando verso il basso, ma verso l'uomo in trono. Anche la mano sul volto presenta delle perplessità in quanto non è possibile vedere precisamente se sia appoggiata sotto il mento o alla guancia, ma in entrambi i casi risulterebbe differente rispetto alla tradizione iconografica in cui il gesto è compiuto dalla mano sinistra e non a quella destra. La Malinconia e il malinconico sono generalmente raffigurati seduti e rivolti con il corpo verso sinistra quindi l'utilizzo della mano destra per compiere il gesto permette di vedere chiaramente l'espressione sofferente, mentre in questo caso la mano copre parte del volto. Un'altra differenza è la posizione che assume la figura: sembra appoggiarsi, quasi inginocchiata, alla roccia a differenza delle tradizionali raffigurazioni in cui la Malinconia è seduta.

La proposta avanzata da Chastel e Gentili è sicuramente molto più credibile rispetto a quella di Joannides, ma non è comunque pienamente convincente. Per poter confermare questa ipotesi sarebbe sicuramente utile conoscere quale sia stato il contesto per cui l'opera è stata realizzata, però, non essendo nota la committenza, è molto difficile giungere a una risposta certa. A questo proposito potrebbe essere interessante valutare la possibilità che l'opera fosse legata a Padova a partire da un suggerimento di Dal Pozzolo che ricorda come tradizionalmente Saturno fosse collegato agli ebrei.

3.3. Saturno, gli ebrei e Padova

3.3.1. Saturno e gli ebrei

Nel 2009 Dal Pozzolo ritorna sulla proposta di *Saturno in esilio* aggiungendo una nuova possibile interpretazione:

> Per quanto non sia stata individuata una fonte che possa spiegare la scena nei vari dettagli si può affermare che il pittore svolse una singolare reinterpretazione del mito, trasformando la tradizionale immagine del dio visto mentre divora un fanciullo in un ex despota perplesso sul da farsi, se uccidere o meno il ragazzino che ha innanzi a sé. Non si può escludere che dietro a tale schermo iconografico si celassero riferimenti a un dissidio molto sentito all'epoca, nel Veneto in termini cruenti: quello relativo all'ammissione o meno degli ebrei nel consesso sociale. La figura di Saturno era infatti per consuetudine connessa alla stirpe israelitica, in primo luogo perché entrambe defenestrate dai propri figli ed emarginate dalla relativa comunità. Il vistoso giallo del manto che lo riveste è il colore che per legge doveva segnalare gli ebrei e inoltre pure il cilindro usato ai piedi di Saturno è congruo con l'abbigliamento ebraico. È pertanto probabile che le anomalie rilevate da Newton (1971) in merito alla compatibilità di alcuni elementi di costume con gli estremi biografici di Giorgione, suggerendo una collocazione verso la metà del secolo, possano spiegarsi ammettendo la descrizione di vesti ebraiche.[94]

Questo legame è ricordato da diversi autori nel corso dei secoli: ad esempio nel *De civitate Dei* Sant'Agostino considera Saturno un dio degli ebrei e Alcabizio definisce Saturno come «Di Fede giudaica, veste di nero; dei giorni, il suo è il sabato»[95]. Quest'ultimo aspetto risultò particolarmente importante per rafforzare questa convinzione: il sabato era ritenuto il giorno governato da Saturno, da cui derivava il nome, ed è anche il giorno sacro per la fede ebraica. L'atteggiamento negativo dell'Europa cristiana durante il Medioevo nei confronti degli ebrei e di Saturno, e di coloro nati sotto la sua influenza, portò a una facile associazione tra il popolo giudaico e il malinconico dio a cui venivano attribuiti gli stessi tratti. Ad esempio Abû Ma'šar riporta che Saturno presiede all'avarizia, alla cecità, alla corruzione, all'inganno e alla superbia, caratteristiche che saranno associate anche agli ebrei. Una qualità che Abû Ma'šar associa al pianeta è il vento puzzolente, caratteristica consolidata per la personalità saturnina già in epoca romana, e questa convinzione fu arricchita, nel XIII secolo, da Guido Bonatti, in *De Astronomia*, che definì questo odore come simile a quello di una capra e anche gli ebrei, stando alle varie credenze popolari, avevano un odore caratteristico, il *foetor judaicus*, che poteva svanire solo con il battesimo e spesso descritto come simile a quello di una capra. La capra è ritenuta un animale saturnino, anche grazie alla sua forma che ricorda il segno del Capricorno a sua volta associato a Saturno, e gli ebrei erano spesso descritti con barbe o corna caprine e raffigurati

---

[94] *Ivi* nota 2, p.414
[95] *Ibidem* nota 81

mentre cavalcavano una capra. Se si osserva la xilografia dei *Figli di Saturno* (fig. 39), proveniente da una serie la cui attribuzione oscilla tra Hans Sebald Beham e George Pencz, è possibile notare come la figura che dialoga con il prigioniero presenta le caratteristiche stereotipate degli ebrei e indossa sul mantello un cerchio che nella versione colorata a mano di Berlino è giallo, colore del tradimento e dell'ignominia, quindi un colore idoneo per gli ebrei. Compaiono anche dei maiali che per il loro stretto rapporto con la terra sono considerati animali saturnini e che nell'arte cristiana medievale erano associati agli ebrei nel motivo caricaturale della *Judensau*, letteralmente in tedesco "scrofa degli ebrei", che prevedeva la raffigurazione degli ebrei mentre erano allattati da una scrofa. Come gli ebrei furono caricati di caratteristiche saturnine così Saturno assunse caratteristiche ebraiche. Gradualmente alla tradizionale immagine del dio come un uomo vecchio e cupo prevalse quella di Saturno dotato di tratti caricaturali che assomigliavano molto a quelli utilizzati nelle raffigurazioni degli ebrei: ad esempio nella *Ruota della Fortuna* (fig. 40), dall'*Almanacco* di Martin van Landsberg, mostra le divinità planetarie sulla ruota della e l'unico ad apparire di profilo è Saturno, secondo una tipologia di raffigurazione riservata a stigmatizzare le figure malvagie, permettendo di enfatizzare caratteristiche fisiche "ebraiche" come il naso affilato e la barba caprina. Un altro esempio è visibile nell'illustrazione dei *Figli di Saturno* del manoscritto Hausbuch del castello di Wolfegg (fig. 41), databile verso la seconda metà del XV secolo, in cui Saturno indossa il *Judenhut*, il cappello ebraico. In alcune immagini la falce viene sostituita da un bastone, una canna o una stampella, erano un attributo comune per i pellegrini e i vagabondi, considerati figli di Saturno, ma allo stesso tempo nelle immagini antisemite gli ebrei erano raffigurati mentre si sostenevano con un bastone per indicare la loro morale e il loro spirito decrepiti; inoltre il bastone simboleggiava l'esilio, una condizione che accomunava entrambi.[96]

L'osservazione di Dal Pozzolo si basa sull'esistenza di una lunga tradizione che associa il popolo giudaico a Saturno, un'idea diffusa in tutta l'Europa cristiana che doveva essere nota sia al committente dell'*Omaggio a un poeta* sia a Giorgione. A riprova della sua supposizione lo studioso indica quali siano gli elementi all'interno del quadro che potrebbero confermare che scelta di raffigurare Saturno fosse dovuta al suo legame con gli ebrei: il mantello giallo e il cilindro ai piedi di Saturno. Come riportato da Antonio Ciscato in *Gli Ebrei in Padova (1300-1800)*, l'imposizione del colore giallo per distinguere gli ebrei ebbe origine a Venezia il 27 agosto 1394 quando venne ordinato che tutti gli ebrei che si recavano nella città dovevano aver cucito sulla vesta un pezzo di stoffa gialla, rotonda a guisa di O. Questo decreto venne ripetuto il 3 novembre 1426 e successivamente venne applicato in molte città, come ad esempio Padova: il 30 maggio 1430 il Consiglio cittadino chiese al

[96] ZAFRAN 1979, pp. 16-22

Senato di poter imporre questo decreto e l'8 aprile 1496 viene stabilito che gli ebrei oltre al pezzo di stoffa gialla debbano anche indossare una berretta gialla sia d'inverno sia d'estate.[97] È evidente come Giorgione non potesse non conoscere l'associazione degli ebrei al giallo ed è possibile che, con la tendenza ad inserire le caratteristiche ebraiche nelle rappresentazioni di Saturno, questa sia la ragione per cui il malinconico dio indossa una veste di questo colore. Secondo Dal Pozzolo il cilindro (fig. 42) potrebbe essere il Judenhut, il cappello che divenne un altro elemento per contraddistinguere gli ebrei in tutta Europa: anche se inizialmente era indossato per scelta, divenne obbligatorio per la prima volta nel 1215 con il IV Concilio Lateranense, quando fu stabilito che l'abbigliamento degli ebrei doveva renderli chiaramente identificabili in modo che non potessero essere confusi con i cristiani. Nelle raffigurazioni medievali di tutt'Europa l'ebreo era sempre raffigurato con questo cappello che compare anche in molti manoscritti miniati ebraici (fig. 43), era un simbolo di autorappresentazione personale, comunitaria e artistica.[98] La presenza di un cilindro all'interno del quadro è singolare però non risulta immediatamente identificabile come un Judenhut, in quanto si tratta di un cappello a punta, generalmente giallo, e anche se esistono delle varianti nessuna è simile a quanto presente nel quadro londinese. Oltre alla dubbia presenza del cappello ebraico, a suscitare un'ulteriore perplessità è la scelta degli animali dato che, come visto in precedenza, nelle illustrazioni dove è presente, esplicitamente o implicitamente, l'associazione Saturno-ebrei sono raffigurati maiali e capre. Per quanto riguarda la figura nella grotta, essa non risulta immediatamente identificabile con delle rappresentazioni associate agli ebrei quindi risulta difficile spiegarne la presenza. Anche se solo attraverso la scelta di raffigurare il malinconico dio con un mantello giallo è comunque presumibile che nello *Omaggio a un poeta* si celi un riferimento alla condizione del popolo ebraico e a tal proposito potrebbe risultare interessante prendere in considerazione il contesto veneziano dell'epoca, con particolare attenzione verso Padova.

[97] CISCATO 1901, pp. 165-166, 273
[98] LEHNERTZ 2021-2022, pp. 77-82

3.3.2. Giorgione, Padova e l'ebraismo

Dal Pozzolo ipotizza che la scelta di Saturno come soggetto del dipinto fosse dovuta a un problema che all'epoca era molto sentito nel territorio veneziano ossia l'ammissione degli ebrei nel consesso sociale. Il fatto che un decreto come quello emanato il 27 agosto 1394, che stabilisce l'obbligo di indossare un pezzo di stoffa giallo, venga poi ripetuto il 3 novembre 1426 rende evidente il fatto che il Senato veneto ritenesse fondamentale che gli ebrei fossero chiaramente identificabili e che quindi non fosse possibile confonderli con i cristiani. Anche se il governo di Venezia e l'autorità ecclesiastica cercarono sempre di impedire qualsiasi mescolanza, proibendo la coabitazione di persone delle due religioni, il Senato veneto assicurava agli ebrei piena libertà di coscienza e di culto. Ad essi fu riconosciuto, anche se solo temporaneamente, il diritto di dimora nella città costringendoli ad abitare nei Ghetti, e sebbene il governo non concesse loro privilegi maggiori rispetto ad altri stati, cercò sempre che di evitare che si verificassero ingiustizie e soprusi. Ma la popolazione venne fortemente istigata a sollevarsi e a infierire contro la stirpe israelitica dai frati e dall'Inquisizione che invasi da un cupo fanatismo predicavano una vera e propria crociata contro gli ebrei. Oltre alle accuse legate alla pratica dell'usura, contro di loro vennero creati dei veri e propri casi mediatici: un importante esempio è ciò che avvenne a Trento nella Settimana Santa del 1475 quando alcuni ebrei vennero accusati di aver fatto subire il martirio di Cristo a un bambino e di averne bevuto il sangue. La notizia si diffuse rapidamente, il bambino venne beatificato e venerato sotto il nome di beato Simonino e gli ebrei che secondo l'opinione pubblica avevano commesso l'omicidio furono sottoposti alle più crudeli torture, ma non confessarono mai la loro colpevolezza. In quel periodo la popolazione ebraica trentina fu messa a dura prova dall'ira della popolazione e questo sentimento di odio nei loro confronti si diffuse rapidamente nelle città della Repubblica di Venezia al punto che il Senato dovette inviare delle lettere ducali in cui ordinava che ai predicatori fosse proibito incitare la popolazione contro gli israeliti.[99] Giorgione non poteva non conoscere la tesa situazione che si era creata nel territorio veneto in quel periodo e per questo è plausibile l'ipotesi che l'*Omaggio a un poeta* sia stato realizzato in riferimento alla questione ebraica forse in un contesto molto familiare al pittore, quello padovano.

Quando Padova era governata dai Carraresi gli ebrei non subirono angherie o violenze, furono ritenuti di fronte alla legge nello stesso modo in cui lo erano gli altri forestieri e poterono dedicarsi a un commercio molto attivo. Nel 1405 quando il comune padovano entrò a far parte dei territori della Serenissima gli ebrei si ritrovarono a non godere più dei privilegi che vigevano sotto il dominio

[99] *Ivi* nota 297, pp. 131-135, 158, 177

carrarese. Persero il diritto di cittadinanza, la facoltà di comprare beni stabili e di dedicarsi al libero commercio, furono obbligati a vendere le case e i terreni in loro possesso e gli fu concessa solo temporaneamente dimora nella città e nel territorio e la situazione si inasprì quando i predicatori cominciarono a inveire contro l'usura e a minacciare con la scomunica chiunque proteggesse gli ebrei.[100] In merito alla possibilità che il quadro sia stato realizzato guardando al contesto padovano potrebbe risultare interessante prendere in considerazione la proposta avanzata da Guidoni secondo cui la città dipinta sullo sfondo è proprio Padova. Lo studioso ritiene che nella cupola affiancata da una cuspide visibile nel paesaggio sia possibile identificare la cupola e il campanile della chiesa di Santa Maria del Carmine e, tenendo conto dell'area geografica nei pressi dei Carmini, individua anche porta Molino e sulla destra il borgo Savonarola, esterno alle mura comunali (fig. 44). Come detto in precedenza, Guidoni non ritiene che il malinconico uomo sul trono sia Saturno, bensì il poeta Girolamo Campagnola, però sostiene che il dipinto londinese celi un riferimento agli ebrei soffermandosi sull'origine ebraica di Giulio Campagnola, che individua nel liutista, e ritenendo probabile che l'artista risiedesse proprio nell'area padovana raffigurata nel dipinto.[101] Già nel XIV secolo gli ebrei che si erano stabiliti a Padova potevano praticare liberamente il loro culto e avevano la propria sinagoga e un cimitero: la tradizione attesta che nel borgo Savonarola sorgeva una sinagoga e che il primo cimitero degli ebrei si trovava in San Leonardo, al di là del fiume, inoltre diversi documenti riportano i nomi di famiglie israelite tra gli abitanti della contrada del Ponte dei Molini.[102] La proposta è interessante e la datazione stimata per l'*Omaggio a un poeta*, tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, potrebbe coincidere con quella della cupola di Santa Maria del Carmine che, a seguito del crollo avvenuto nel 1491, venne ricostruita e i lavori terminarono nel 1499, ma osservando il quadro non è possibile distinguere uno o più elementi che permettano di individuare con certezza il complesso del Carmine o Porta Molino. È quindi poco probabile che sullo sfondo del dipinto sia raffigurata parte della città di Padova, ma ciò non esclude la possibilità di ragionare sul contesto padovano, e veneziano, frequentato da Giorgione per indagare sul significato dell'opera e provare a spiegare perché l'artista si sarebbe dovuto interessare al tema degli ebrei.

Un punto di partenza importante è la ristrettissima cerchia di committenti di Giorgione, infatti risulta insolito il fatto che l'artista non abbia goduto di grandi commissioni pubbliche di spessore e continuità tali da fornirgli una funzione sociale di maggior ampiezza. Maurizio Calvesi a questo proposito ipotizza che il denominatore comune a livello di contenuti nella pittura del maestro di Castelfranco

[100] *Ivi* nota 97, pp. 12-13, 38-39, 74
[101] *Ivi* nota 45, pp. 5-6
[102] *Ivi* nota 97, pp. 13-14, 131

sia individuabile nell'orbita culturale dell'ebraismo cristiano che associa il filone sapienziale di fondamento testamentario alla tradizione ermetica.[103] Innanzitutto è necessario partire da alcune osservazioni generali sugli scritti ermetici legati al pensiero cabalistico ed ebraico. Gli scritti ermetici giunti fino a noi si presentano come un corpus poco connesso di trattati religiosi e filosofici che sono tradizionalmente attribuiti a Hermes Trismegistos, si tratta di discorsi su materie cosmologiche, etiche ed escatologiche che partono dalla premessa che solamente gli spiriti eletti possono raggiungere la salvezza e la felicità dell'anima attraverso l'apprendimento delle conoscenze esoteriche, la *gnosis*. A questo fondamento gnostico vennero successivamente aggiunti sia con elementi platonici sia con quelli orientali-religiosi infatti i testi ermetici presentano affinità tanto con il neoplatonismo alessandrino quanto con alcune nozioni mistiche e cosmologiche. Un aspetto fondamentale della tradizione ermetica è la sua interdipendenza con quella cabalistica: la Cabala è il termine tradizionale usato per riferirsi agli insegnamenti esoterici del giudaismo e del misticismo ebreo. Con il tempo la Cabala abbracciò un tipo di esoterismo imparentato allo spirito dello gnosticismo che includeva concetti sulla cosmologia e sulla magia e più tardi i contatti con la filosofia medievale ebrea la portarono a diventare una vera e propria teologia mistica. Diversi intellettuali e umanisti ebrei tra Quattrocento e Cinquecento hanno trasmesso, in Italia, vari elementi cabalistici che vennero assorbiti dagli umanisti cristiani di tendenza neoplatonica. Dagli ultimi anni del XV secolo in poi, in alcuni circoli cristiani di persuasione mistica cominciò a svilupparsi un movimento che aveva l'obiettivo di armonizzare le dottrine cabalistiche con il cristianesimo. Di particolare interesse è la speculazione cristiana sulla Cabala, in cui si credeva di aver scoperto un'originale ed inaspettata rivelazione divina diretta a tutta l'umanità che poteva incorporarsi alle rivelazioni ermetiche, che si sviluppò nell'accademia platonica a Firenze e il cui fondatore di questa scuola è Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), uno dei primi cristiani ebraizzanti.[104] Nel territorio veneto per comprendere l'assimilazione degli elementi neoplatonici nel pensiero umanistico è particolarmente importante la figura di Ermolao Barbaro (1454-1493). Barbaro fu senatore, diplomatico e lettore per primo di Aristotele a Padova e più tardi, nella sua dimora veneziana, insegnante dei poeti greci; per molto tempo è stato considerato il rappresentante di un aristotelismo esclusivamente padovano in netto contrasto con il neoplatonismo fiorentino, ma si tratta di una generalizzazione. I suoi corrispondenti facevano parte dei circoli intellettuali padovani e veneziani, ma ebbe anche molti contatti con alcune delle migliori menti soprattutto di Firenze e Roma, di particolare rilevanza è quella con Pico della Mirandola. Il collegamento tra i due si può rintracciare nelle epistole tra Barbaro e due corrispondenti ebrei: Elia del Medigo (1458-1493) e Yohanan Alemanno (1435-1504). Il primo fu per qualche tempo

[103] GENTILI 1981, p. 13
[104] MELCZER 1981, pp. 213-218

capo della comunità israelitica di Padova e in questa città tenne un ciclo di lezioni di filosofia, inoltre fu essenziale nella trasmissione del Neoplatonismo, soprattutto delle componenti cabalistiche del Neoplatonismo, ed è suo il merito della comprensione da parte di Pico di alcuni aspetti della Cabala. Anche il secondo, la cui attività si svolse tra Mantova, Padova e altri territori circostanti, ebbe un ruolo fondamentale nell'introduzione della Cabala all'umanista fiorentino. È evidente quindi come nel territorio della Serenissima, in particolare a Padova e a Venezia, si fossero diffusi dei circoli intellettuali che discutevano di tematiche neoplatoniche, ermetiche e cabalistiche. Tornando a Giorgione tra i suoi committenti troviamo i Grimani, protettori degli ebrei[105], ed è interessante osservare come il cardinale Domenico Grimani (1461-1523), a cui diversi circoli padovani e veneziani facevano capo, acquistò proprio da Pico un significativo volume della sua biblioteca ossia la traduzione di Ficino di Hermes Trismegistus.[106] Tra i testi più importanti del pensiero neoplatonico nel territorio veneziano all'epoca di Giorgione troviamo i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo (1460-1530 ca.) e Calvesi sostiene che le opere di Giorgione contengano dei rimandi proprio a questo testo.[107] Ma Gentili ricorda come i *Dialoghi* non siano stati stampati fino al 1535 e che nessuno dei rari manoscritti oggi esistenti è databile agli anni delle attività giorgionesca, inoltre sottolinea che l'affermazione di Santino Caramella, curatore dell'edizione del 1929, secondo cui il testo sarebbe stato completato verso il 1505-1506 ha scarso valore dimostrativo sul piano filologico.[108]

Al momento non è possibile stabilire con certezza una fonte letteraria di riferimento per l'artista, ma è plausibile che nella forte presenza nel territorio padovano e veneziano di tendenze neoplatoniche legate all'ermetismo e alla Cabala si possa celare il motivo dell'interesse dell'ignota committenza dell'*Omaggio a un poeta* per il tema degli ebrei. È inoltre possibile, nonostante non esista alcuna testimonianza certa della sua adesione a questi intellettuali, che lo stesso Giorgione fosse interessato alla questione israelitica. A tal proposito Calvesi ritorna sul problema dell'esclusione del maestro dalle commissioni pubbliche, specie quelle di natura religiosa, ritenendolo un caso unico, difficilmente spiegabile solo con l'ipotesi ermetica, e avanza l'ipotesi che fosse ebreo. Quando Giorgione giunse a Venezia intorno al 1500 si inserì senza difficoltà nel mercato artistico però prese una via che lo distinse dai suoi contemporanei: il suo atteggiamento evidenzia una singolare indifferenza per le commissioni pubbliche, non lavora per le Scuole né per alcun ente religioso e i suoi soggetti risultano sempre di estrazione privatistica. Suppone che fosse impossibilitato a ricevere commissioni pubbliche, soprattutto da parte della Chiesa, e la motivazione di ciò potrebbe risiedere

[105] CALVESI 1970, p. 196
[106] MELCZER 1994, pp. 65-68
[107] *Ivi* nota 105, pp. 179-233
[108] *Ivi* nota 103, pp. 13-14

non nella sua condotta, ma nella sua estrazione: ritiene che Giorgione fosse ebreo, appartenente alla popolazione ebraica o convertito. Indagando sulla presenza di pittori ebrei riporta come le corti più famose presentassero illustri medici, filosofi e musicisti ebrei, mentre la mancanza di pittori si spiega con il divieto la religione ebraica di dipingere immagini, divine e umane, perché l'atto di dipingere era considerato una sacrilega imitazione della creazione divina. Tuttavia è certa l'esistenza di un pittore ebreo proprio a Venezia nei primi decenni del Cinquecento, Mosè da Castellazzo da cui è possibile dedurre non solo che a Venezia agli inizi del Cinquecento un ebreo poteva essere pittore, ma anche quali potessero essere i suoi temi ossia i ritratti e le storie bibliche. Un altro elemento che potrebbe validare questa ipotesi è il fatto che non è noto il cognome di Giorgione, a differenza dei contemporanei, e questo potrebbe essere dovuto al fatto che nel Cinquecento gli ebrei che non appartenevano a famiglie di particolare spicco non avevano un cognome ed erano indicati solo dal nome; il nome Giorgio non è ebraico, ma non tutti gli ebrei avevano nomi ebraici. Anche l'attività musicale di Giorgione che, stando a Vasari, riteneva quello di cantore e suonatore di liuto come un secondo mestiere, potrebbe essere un indizio perché avere un po' di cultura musicale era considerato parte integrante dell'educazione dei giovani ebrei maschi e femmine.[109] La possibilità che Giorgione fosse ebreo spiegherebbe facilmente la scelta di rappresentare Saturno associato al popolo israelita, ma è solo una supposizione e William Melczer rispetto a quanto proposto da Calvesi, evidenzia alcune incongruenze a partire dal fatto che l'artista ha realizzato opere con soggetti cristiani, anche se per committenti privati. Inoltre se si considera la possibilità dell'estrazione ebrea, cioè che fosse di nazionalità ebrea, ma di religione cristiana o che fosse convertito, la logica storica non corrisponde ai fatti dato che all'epoca gli ebrei convertiti godevano di quasi tutti i privilegi e le prerogative riservati ai cristiani. Ritiene più probabile che Giorgione fosse un cristiano cultore di ebraismo ossia un cristiano che sotto l'influsso di un neoplatonismo sincretico si interessa anche a motivi e tradizione ebraiche, principalmente a quelle cabalistiche connesse con l'ermetismo.[110]

La possibilità che la scelta di Saturno fosse dovuta al suo tradizionale legame con il popolo giudaico non sembra essere supportata da delle prove sicure. Anche se fosse certa l'adesione di Giorgione al Neoplatonismo ermetico e cabalista non è attualmente nota una fonte letteraria che possa spiegare quanto raffigurato nell'*Omaggio a un poeta*. L'unico elemento che proverebbe un legame con gli ebrei è il colore giallo del mantello, ma rispetto alla possibilità che si tratti di un esplicito riferimento al popolo israelita è più plausibile che la sua presenza sia dovuta alla consuetudine di abbinare attributi giudaici al malinconico dio. Inoltre la stessa ipotesi secondo cui il vero soggetto dell'opera londinese

[109] *Ivi* nota 107, pp. 194-197
[110] MELCZER 1979, p. 102

è Saturno, nonostante si presti a diverse potenziali interpretazioni, non risulta pienamente convincente. Dal punto di vista iconografico gli elementi a favore di questa supposizione non sono molti e la struttura della composizione non trova una spiegazione efficace in nessuna delle possibili letture applicabili al malinconico dio. Come per le altre ipotesi iconografiche che sono state avanzate da numerosi storici dell'arte nel corso del tempo, non si tratta di una proposta priva di criticità e dunque la questione rimane aperta.

Conclusione

L'obiettivo di questa tesi è indagare su due ipotesi iconografiche che sono state formulate per cercare di determinare quale sia il soggetto dell'*Omaggio a un poeta*. La complessità nel determinare quale sia il tema dell'opera è evidente dalle diverse proposte che sono state avanzate da numerosi storici dell'arte nel corso dei decenni. I motivi di questa difficoltà sono molteplici: l'intera composizione non è immediatamente riferibile ad un soggetto specifico; alcuni personaggi, come il malinconico uomo in trono e la figurina della grotta, non risultano chiaramente identificabili; risulta difficile comprendere il ruolo e il significato di alcuni elementi, come la corona e la pianta d'alloro; la mancanza di documentazione precedente all'inventario del 1603 rende impossibile stabilire in maniera certa non solo il soggetto, ma anche la datazione e la committenza. Per poter formulare un'ipotesi iconografica convincente è quindi necessario cercare di trovare un'interpretazione del quadro che spieghi l'identità e i ruoli di tutti i personaggi all'interno della scena e che possa determinare ciò che la raffigurazione doveva trasmettere.

Le due proposte prese in esame in questo testo, *Il sogno di Nabucodonosor* e *Saturno in esilio*, presentano degli spunti interessanti, ma non sono pienamente in grado di fornire una lettura convincente dell'opera. In merito alla prima ipotesi, la verifica delle argomentazioni di Paul Joannides ha permesso di evidenziare numerose incongruenze tra il dipinto e la vicenda narrata nel IV libro di Daniele: l'identificazione dei protagonisti della storia biblica nei personaggi della raffigurazione in alcuni casi è incerta, mentre in altri è indiscutibilmente errata e i tre momenti del racconto, individuati dallo studioso, non sono chiaramente distinguibili e, soprattutto, non coincidono con la fonte testuale. Esclusa l'attinenza con la fonte veterotestamentaria, risulta impraticabile una verifica mediante il confronto con altre raffigurazioni del medesimo episodio dato che si tratta di un soggetto molto raro nella storia dell'arte. Sicuramente l'ipotesi di Nabucodonosor suscita maggiori dubbi rispetto a quella di Saturno in esilio, ma anche quest'ultima non è priva di problematicità. Quanto raffigurato non corrisponde a un'iconografia immediatamente riconducibile a Saturno, ma la malinconica divinità offre diverse possibili interpretazioni per tentare di decifrare il contenuto del quadro. André Chastel è il primo a proporre Saturno nel suo malinconico esilio, ma non chiarisce le ragioni che lo hanno condotto a questa deduzione. Successivamente Augusto Gentili approfondisce questa proposta suggerendo che si tratti di un'allegoria dell'esperienza artistica in chiave saturnina in riferimento alla convinzione, sviluppatasi nell'antichità e riemersa durante il Rinascimento, secondo cui le persone eccellenti nelle arti presentano una predominanza dell'umore malinconico che è determinato dall'influsso di Saturno. In particolare il messaggio celato nell'opera sarebbe un invito agli artisti a estraniarsi dalla società e a meditare come l'eremita, altra figura di intellettuale saturnino che secondo

lo studioso si può identificare nella figurina nella grotta, per recuperare il valore conoscitivo della propria esperienza. L'individuazione di questo soggetto si basa soprattutto sull'espressione malinconica e sulla testa reclinata del presunto Saturno, ma non si può escludere la possibilità che indichino solo il turbamento dell'uomo in trono per un motivo legato al vero argomento del dipinto che non è stato ancora compreso. Il principale problema con questa supposizione è la mancanza dei principali attributi del dio ossia la falce e il mantello che copre il capo, inoltre dalla ricerca di ulteriori elementi riconducibili al dio non sono emerse delle identificazioni pienamente convincenti. L'insolita presenza dell'alloro potrebbe essere spiegata da un'allusione all'eccellenza degli uomini malinconici nelle Arti che sono presiedute da Apollo, ma riuscire a verificare questa lettura in assenza di un contesto e di una committenza noti è improbabile. Un ulteriore interpretazione è quella suggerita da Enrico Maria Dal Pozzolo che ricorda tradizionale associazione di Saturno agli ebrei e ipotizza che la scelta di questo soggetto potrebbe essere legata a una questione molto sentita in quel periodo ossia la possibilità di ammettere il popolo israelita nel consesso sociale. Dall'osservazione dell'opera, però, non emergono degli elementi che provino la validità di questa ipotesi, a parte il mantello giallo, e l'indagine sul contesto padovano e veneziano, in cui era forte la presenza di circoli neoplatonici legati all'ermetismo e alla Cabala, non ha portato a delle risposte soddisfacenti. Entrambe le proposte iconografiche non sono sufficienti per chiarire le numerose incognite del quadro londinese, quindi la questione del soggetto rimane ancora aperta.

Lo scopo di questo testo non è risolvere il complesso caso dell'*Omaggio a un poeta*, ma potrebbe rivelarsi utile segnalare alcuni suggerimenti che, se indagati, potrebbero essere importanti per una maggiore comprensione dell'opera.

Alessandro Ballarin in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano* tra le tavole del dipinto inserisce un'interessante annotazione:

> La roccia, quasi una gigantesca figura femminile china in avanti e dal profilo perduto, incombe, al di là della siepe, sopra lo spazio protetto del recinto della Poesia, uno spazio guardato dal pavone e sul punto di essere abbandonato dal leopardo, ed è in contrasto con la quinta verdeggiante alle spalle del baldacchino, quinta ornata dall'alloro: una manipolazione del paesaggio a fini moralizzanti, sortita all'incontro con il mondo di Bosch.[111]

Ballarin individua un riferimento al modo di manipolare il paesaggio a fini moralizzanti di Bosch con un rimando allo stile dei trittici del maestro fiammingo al Palazzo Ducale di Venezia, un'idea a cui lo studioso è legato da molto tempo e che è stata seguita anche da altri studiosi come Mauro Lucco. Approfondire la possibilità che il paesaggio celi significati allegorici potrebbe spiegare la scelta di

[111] BALLARIN 2016, III, (IV).16

creare all'interno della raffigurazione uno spazio circoscritto, un *hortus conclusus*, e potrebbe motivare la presenza non solo del pavone e del leopardo, ma anche degli uccelli e dei cervi. Lo studioso, inoltre osserva come nello sperone roccioso possono essere individuate delle sembianze umane, rifacendosi al tema del paesaggio antropomorfo, e interpreta la roccia come una gigantesca figura femminile e la definisce «eremo della Maddalena»[112] (fig. 45).

Un'altra interessante considerazione è quella emersa durante la stesura di questo testo su suggerimento di Alessandra Pattanaro: il dipinto potrebbe rappresentare un episodio di educazione e quindi il vero protagonista è il bambino. L'ipotesi che nell'*Omaggio a un poeta* sia rappresentato un episodio di educazione non è nuova, infatti compare già nei primi tentativi, a noi noti, di identificare il soggetto: nel catalogo di vendita delle opere della collezione Day del 1800-1801, redatto da Buchanan, il quadro viene definito come *Re David che istruisce un uomo pio al suo culto* e successivamente alla mostra dei dipinti di Day, tenutasi all'Egyptian Hall, prima del 1833, è presentato come *Salomone istruisce un giovane*. Dall'osservazione del fanciullo risulta plausibile l'idea che la sua presenza giochi un ruolo importante all'interno della composizione: il suo abbigliamento è molto più elegante rispetto a quello delle altre figure e, soprattutto, è in diretto rapporto con l'uomo in trono che omaggia togliendosi il cappello (fig. 46). A partire da questa supposizione si potrebbe ragionare sulla possibilità che si tratti di un soggetto di corte destinato a uno specifico fanciullo, di cui Giorgione potrebbe aver fornito un vero e proprio ritratto, e alla sua educazione alla poesia e alla contemplazione della musica e della natura. Nella ricerca dell'identità del bambino potrebbe essere utile partire dal confronto con altri di fanciulli dipinti dall'artista in quel periodo (fig. 47) e verificare se esistono delle coincidenze cronologiche tra il periodo di esecuzione dell'opera e l'infanzia di qualche importante figura dell'epoca. In particolare ci si potrebbe concentrare sulla possibilità che il dipinto fosse destinato alla corte estense a Ferrara, anche se, tenendo conto della cronologia individuata dalla critica per il dipinto, nessuno degli Este sembra avere un'età compatibile e quindi la ricerca dovrebbe concentrarsi su un bambino appartenente a una famiglia nobile vicina alla corte. Indagare in questa direzione potrebbe aprire uno spiraglio non solo per la lettura del dipinto, ma anche per la committenza.

Oltre a queste importanti osservazioni, per le future ricerche sull'*Omaggio a un poeta* sarà necessario tenere conto di una scoperta di grandissima rilevanza avvenuta pochi mesi fa e per questo non ancora pubblicata, ma riportata dalla National Gallery in un cartellino posto vicino al quadro[113]:

---

[112] *Ivi* nota 111, (IV).4

[113] Ringrazio la prof.ssa Sarah Ferrari per la segnalazione

La riflettografia infrarossa ha rivelato la figura di una donna, dipinta due volte e in dimensioni diverse, che salta o cade dalla roccia sullo sfondo.

Questo recente studio aggiunge un'importante informazione in merito al misterioso personaggio nella grotta che risulta essere chiaramente una figura femminile la cui collocazione all'interno della raffigurazione da parte dell'artista è stata incerta (fig. 48). Nel cartellino viene riportata anche una nuova ipotesi iconografica formulata a partire da questa nuova scoperta:

Deve trattarsi di Saffo, una delle più grandi poetesse dell'antichità, che si dice si sia suicidata gettandosi dalle rocce dell'isola greca di Lefkada. Fu ridipinta ed è invece mostrata accovacciata sulla roccia. Ciò riflette un'altra storia di Saffo, dov'è sola sul monte Nysa e trova ispirazione nella natura. Questo ci aiuta a identificare il poeta in primo piano. Si tratta probabilmente del politico ateniese Solone, uno dei pionieri della democrazia dell'antica Grecia. Ha notoriamente sostenuto che la poesia deve informare la legge per renderla più giusta e armoniosa. Il dipinto probabilmente è basato su un aneddoto della storia greca antica: dopo aver sentito suo nipote cantare una delle poesie di Saffo, Solone dichiarò che l'avrebbe memorizzata «così, una volta imparata, potrei morire». Questo dipinto, quindi, potrebbe essere una riflessione non solo sulla grandezza dell'antichità perduta, personificata da Saffo, ma anche sul matrimonio ideale tra arte e politica. All'epoca, questo aneddoto esisteva solo nell'originale greco, ma due manoscritti circolavano a Venezia e nella vicina città universitaria di Padova. Ciò indica un Mecenate intellettuale, consigliato da degli studiosi.

Nel cartellino non è indicata la fonte che riferisce questo aneddoto, ma, nello studio di Antonio Cipollini sulla poetessa, l'apprezzamento di Solone per la poesia di Saffo viene fatto risalire a Eliano presso Stobeo, *Serm. 29,85*, e inoltre l'autore riporta che: «accenna a questo aneddoto anche Valerio Massimo, lib. 8, c. 7, n. 14, secondo la traduzione latina del Meursio»[114]. L'interessante identificazione di Saffo e Solone è inedita per il quadro londinese e, oltre a fornire un plausibile contesto di riferimento tra Venezia e Padova, potrebbe essere compatibile con la possibilità che il protagonista sia il bambino svelando un tema di riferimento per la sua educazione. Si tratta di una supposizione che deve essere indagata e che potrebbe condurre alla risoluzione di questo complicato caso iconografico.

In conclusione, l'*Omaggio a un poeta* appare ancora come un'opera irrisolta, ma questa condizione potrebbe essere temporanea dato che l'emergere di nuove osservazioni e nuove informazioni potrebbe finalmente condurre alla soluzione di alcuni di quei quesiti che per decenni sono stati indagati dagli storici dell'arte.

[114] CIPOLLINI 1890, pp. 24-25. La consultazione di una edizione volgarizzata di Valerio Massimo, del 1551, non ha portato ad alcun risultato e forse il riferimento è contenuto nel solo commento di Meursio. Mi riservo di consultare altre edizioni in futuro, perché Valerio Massimo è una fonte molto nota in tutta l'età rinascimentale (Guerrini *Studi su Valerio Massimo,* 1981).

Illustrazioni

Fig. 1 (seguace di?) Giorgione, *Omaggio a un poeta*, fine XV- inizio XVI secolo, National Gallery, Londra

Fig. 2 Giorgione, *Mosè sottoposto alla prova del fuoco*, fine XV- inizio XVI secolo, Galleria degli Uffizi

Fig. 3 Giorgione, *Giudizio di Salomone,* fine XV- inizio XVI secolo, Galleria degli Uffizi, Firenze

Fig. 4 (a sinistra) Giorgione, *Laura*, 1506, Kunsthistorisches Museum, Vienna;
(a destra) *Omaggio a un poeta*, particolare liutista

Fig. 5 (a sinistra) Giorgione, *La Tempesta*, 1506-1508 ca, Galleria dell'Accademia, Venezia,
particolare volto donna; (a destra) *Omaggio a un poeta*, particolare volto liutista

Fig. 6 (a sinistra) Giovanni Bellini, *Allegoria sacra*, 1490-1500 ca, Galleria degli Uffizi, Firenze, particolare copertura trono; (a destra) *Omaggio a un poeta*, particolare copertura trono

Fig. 7 (a sinistra) Albrecht Dürer, *Il figliolo prodigo*, 1496 ca;

(a destra) *Omaggio a un poeta*, particolare paesaggio sullo sfondo

Fig. 8 Baccio Baldini, *Figli di Giove*, 1460 ca., British Museum, Londra

Fig. 9 Mosaico pavimentale romano, *Orfeo circondato dagli animali*, I secolo a.C, Museo archeologico di Palermo

Fig. 10 (a sinistra) Giovanni Bellini, *Festino degli dei*, 1514-1529, National Gallery, Washington, particolare Apollo; (a destra) *Omaggio a un poeta*, dettaglio "poeta"

Fig. 11 (a sinistra) Artista greco, *Stele sepolcrale con Gea e Mercurio*, II secolo a.C., Museo Maffeiano, Verona; (a destra) *Omaggio a un poeta*, dettaglio figura nella grotta

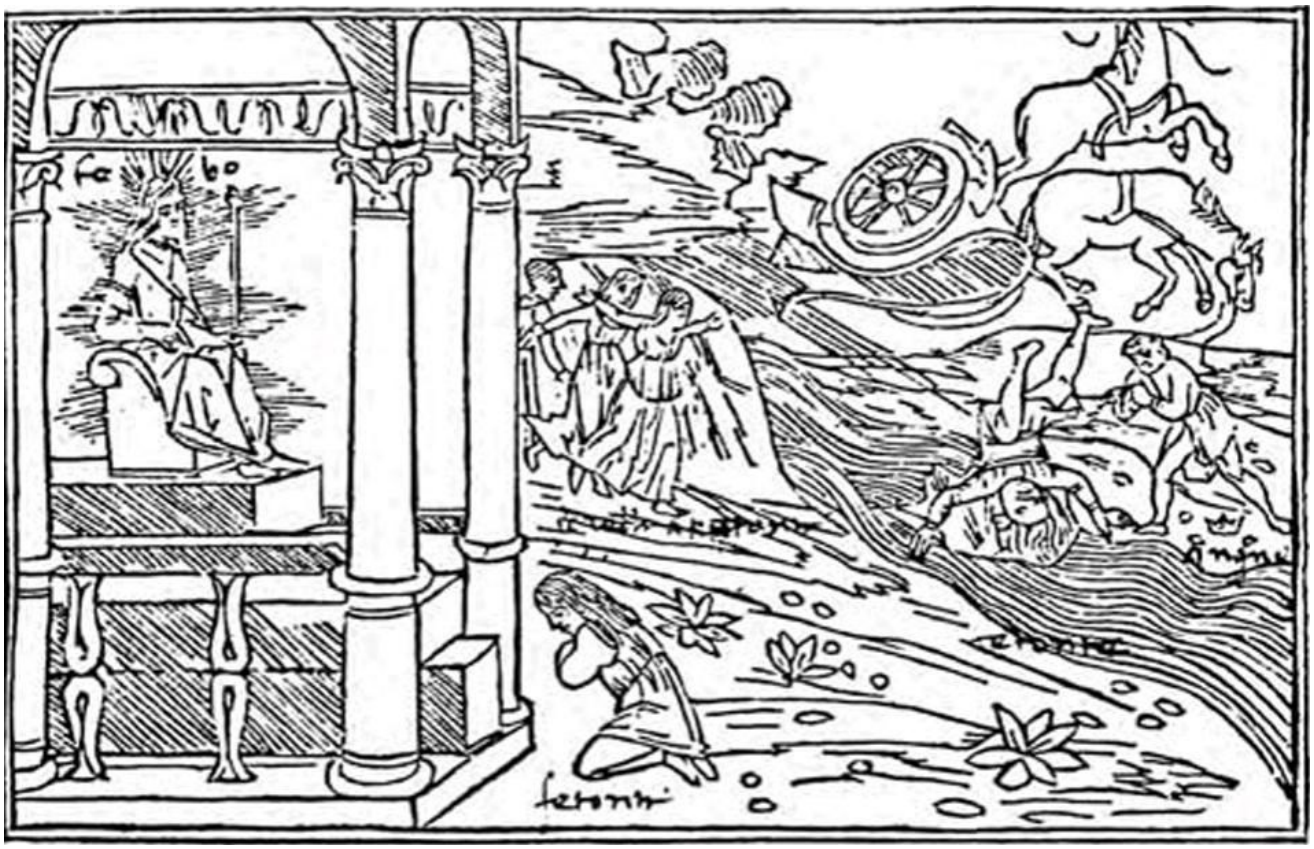

Fig. 12 Giovanni Bonsignori, *Mito di Fetonte*, 1497

Fig. 13 Bellini, *Festino degli dei*, 1514-1529, National Gallery of Art, Washington

Fig. 14 Giorgione, *Ritratto d'uomo in armi*, 1505-1510, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Fig.16 *Omaggio a un poeta* (a sinistra) dettaglio figura nella grotta,

(a destra) dettaglio uomo malinconico

Fig.16 Maestro di Marradi, *La traslazione di Nabucodonosor delle ricchezze del tempio di Gerusalemme nel suo tempio di Babilonia*, 1490 ca., High Museum of Art, Atlanta

Fig. 17 Maestro di Marradi, *Daniele e i suoi compagni alla presenza del re*, 1490 ca. Collezione Alberto Bruschi, Firenze (foto da Fondazione Zeri)

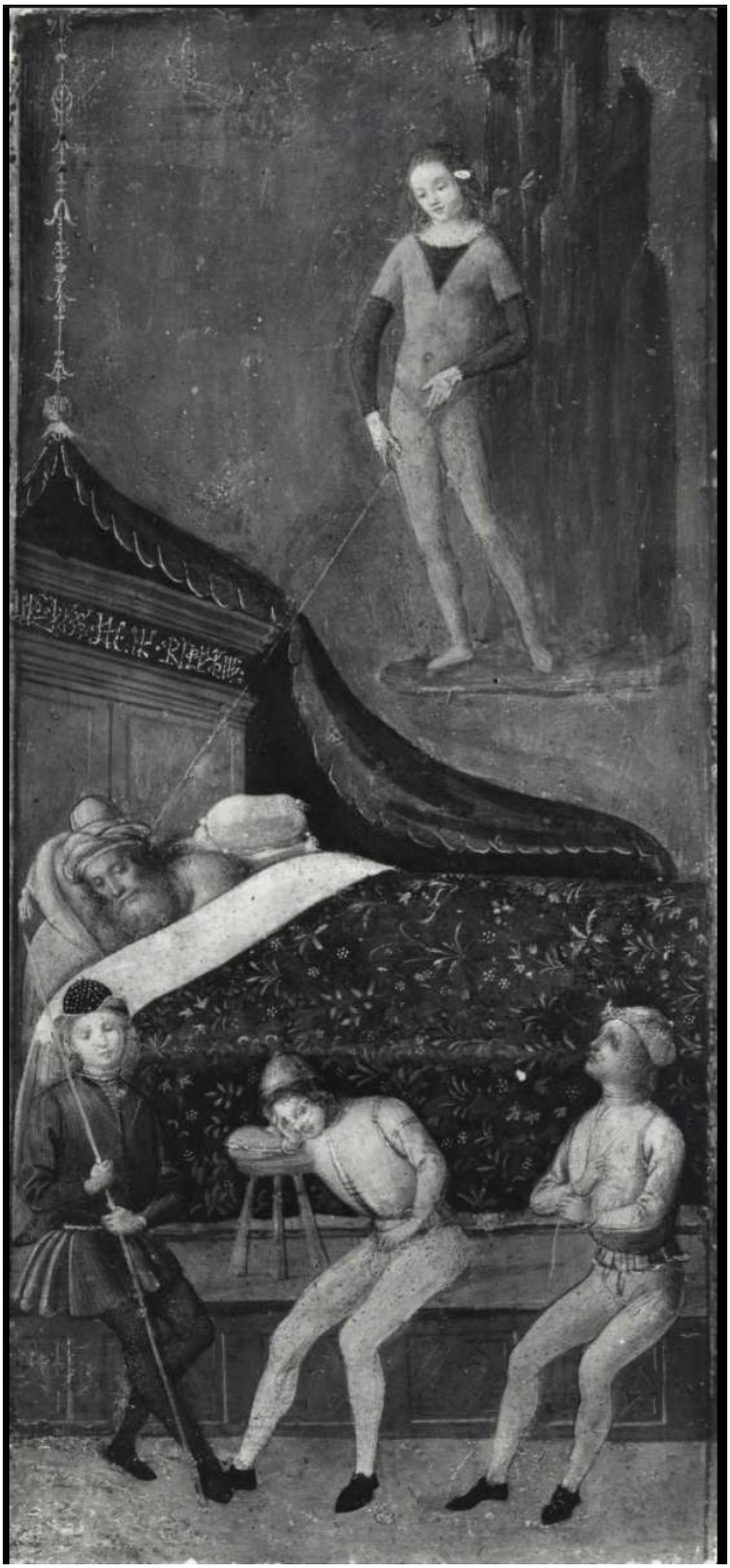

Fig. 18 Maestro di Marradi, *Il sogno di Nabucodonosor della statua con i piedi d'argilla*, 1490 ca.
prima in collezione Landau Finaly a Firenze, ora se ne possiede solo una foto da Fondazione Zeri

Fig.19 Maestro di Marradi, *L'interpretazione del sogno di Daniele*, 1490 ca.
High Museum of Art, Atlanta

Fig. 20 Nicola di maestro Antonio D'Ancona, probabilmente una spalliera, inizio XVI secolo, Metropolitan Museum of Art, New York

Fig. 21 dettaglio spalliera, *Daniele spiega al re Nabucodonosor il sogno dell'albero reciso*

Fig.22 dettaglio spalliera, *Nabucodonosor mangia l'erba come un bue*

Fig. 23 *Grande Bibbia Istoriata*, *Il secondo sogno di Nabucodonosor*, Parigi, 1371-1372, Koninklijke Bibliotheek, L'Aia

Fig. 24 *Ars moriendi*, *Il secondo sogno di Nabucodonosor*, fine XV secolo, Bibliothèque municipale, Marsiglia

Fig. 25 Rudolf von Ems, *Weltchronik*, *Nebuchadnezzar*, Regensburg, 1400–1410 ca., The J. Paul Getty Museum

Fig. 26 Casa dei Dioscuri, *Saturno*, I secolo a.C., Museo archeologico nazionale, Napoli

Fig. 27 *Saturno*, Tomba di Cornuto, Giardini del Vaticano, Roma (foto Musei Vaticani)

Fig. 28 *L'anima e il salmista*, IX secolo, MS Biblia Fol. 23, Fol. 55
Württembergische Landesbibliothek Stoccarda

Fig. 29 *Saturno e i suoi segni zodiacali*, inizio XV secolo, *Introductio in astrologiam* MS 785 34r, Pierpont Morgan Library, New York

Fig. 30 Giulio Campagnola, *Saturno*, incisione, 1500 ca.

Fig. 31 *Divinità fluviale*, 114 a.C., arco di trionfo di Benevento

Fig. 32 Girolamo da Santacroce, *Saturno*, XVI secolo,
Musée Jacquemart-André, Parigi (foto Bulloz)

Fig. 33 (a sinistra) *Omaggio a un poeta*, dettaglio Saturno;
(a destra) Cesare Ripa, *Il melanconico*, 1603, *Iconologia*

Fig. 34 Baccio Baldini, *I Figli di Saturno*, 1460 ca., British Museum, Londra

Fig. 35 Omaggio a un poeta, dettaglio figura nella grotta

Fig. 36 Cesare Ripa, *Malinconia*, 1611, *Iconologia*

Fig. 37 *Fanciulla malinconica*, 1552, *Marmi* di Antonio Francesco Doni, Venezia

Fig. 38 *Acedia*, 1490 ca., foglio singolo proveniente dalla Franconia, Kunstmuseum, Basilea

Fig. 39, (sopra) Hans Sebald Beham, George Pencz, *Figli di Saturno*, XVI secolo
(sotto) dettaglio figura ebraicizzante

Fig. 40 *Ruota della Fortuna*, 1490, *Almanacco* di Martin van Landsberg

Fig. 41 *Figli di Saturno*, dettaglio Saturno, seconda metà del XV secolo, manoscritto Hausbuch del castello di Wolfegg

Fig. 42 *Omaggio a un poeta*, dettaglio cilindro

Fig. 43 *Two praying Jews are wearing Jews' hats*, 1300 ca., MS 180/50, fol. 15v.
The Israel Museum, Gerusalemme

Fig. 44 *Omaggio a un poeta*, dettaglio paesaggio

Fig. 45 *Omaggio a un poeta*, dettaglio sperone roccioso

Fig. 46 *Omaggio a un poeta* (a sinistra) dettaglio fanciullo; (a destra) dettaglio volto del fanciullo

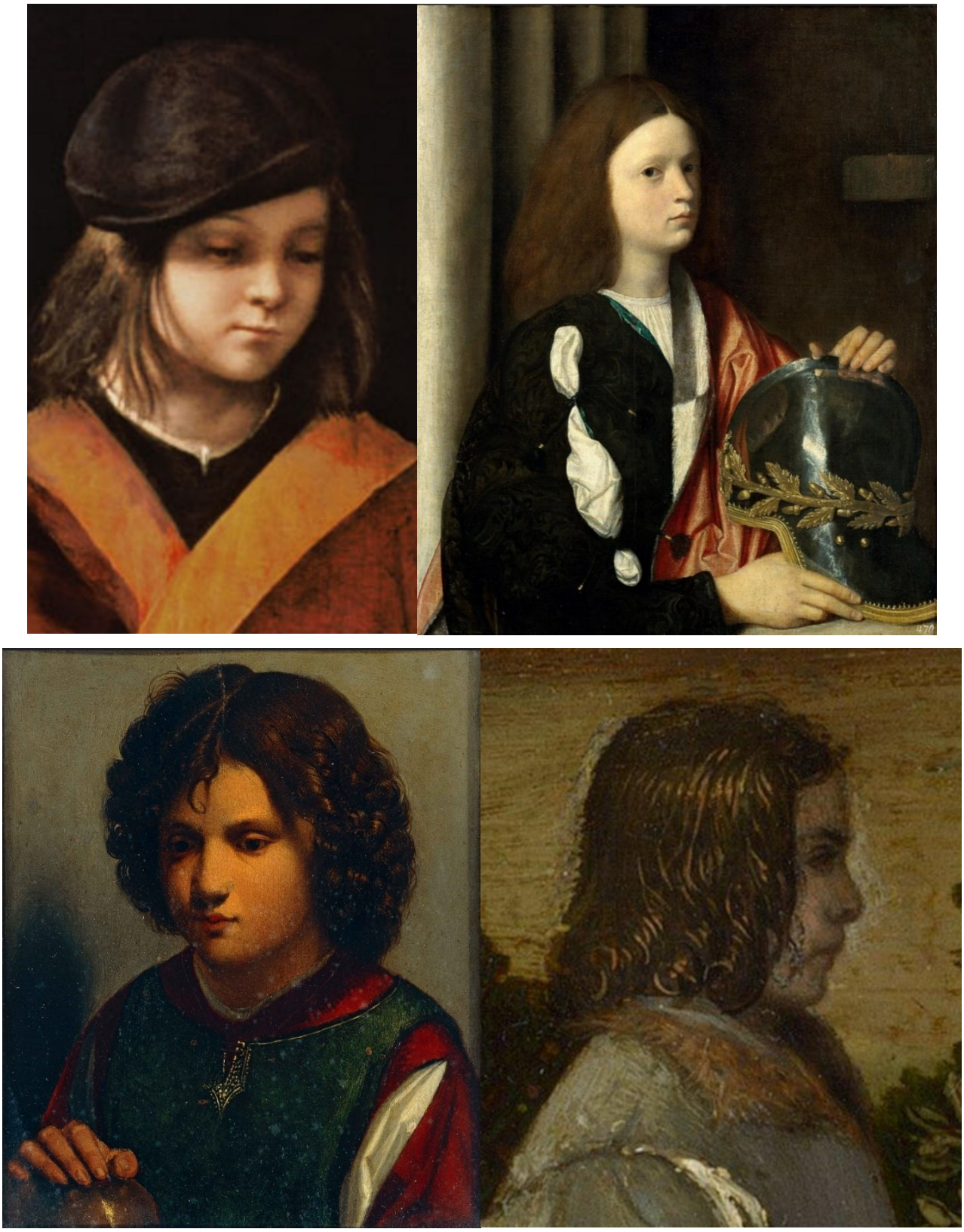

Fig. 47 (da sinistra a destra) Giorgione, *Le tre età dell'uomo*, dettaglio fanciullo, 1500-1501, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze; Giorgione, *Ritratto di Francesco Maria I della Rovere*, 1502 ca., Kunsthistorisches Museum, Vienna; copia da Giorgione, *Ritratto di giovane*, 1510-1520 ca, Pinacoteca Ambrosiana, Milano; *Omaggio a un poeta*, dettaglio fanciullo

Fig. 48 *Omaggio a un poeta*, riflettografia infrarossa (IR), dettaglio figura femminile, Saffo?

Bibliografia

ANDERSON 1997

Jaynie Anderson, *Giorgione: The Painter of "Poetic Brevity": catalogo ragionato*, 1997

ATKINS 2024

Peter Joshua Atkins, *The feathered man. The reception of Daniel 4 in a 17th-century English tapestry of Nebuchadnezzar transformed into a beast, in Journal of the Bible and its Reception*, vol. 11, n.1, 2024

BALLARIN 1979

Alessandro Ballarin, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattisca degli anni 1500-1503*, in *Giorgione: atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita: 29-31 maggio 1978*, a cura del Comitato per le celebrazioni giorgionesche, Castelfranco Veneto, 1979

BALLARIN 2016

Alessandro Ballarin, *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, tomo III, 2016

BUCHANAN 1824

William Buchanan, *Memoirs of Painting, with Chronoligical History of the Importation of Pictures by the Great Masters Into England Since the French Revolution*, II, 1824

BURTON 1888

Frederic William Burton, *Abridged National Gallery Foreign School*, 1888

CALVESI 1970

Maurizio Calvesi, *La "morte di bacio". Saggio sull'ermetismo di Giorgione* in *Storia dell'Arte*, n.7/8, luglio-dicembre 1970

CHASTEL 1946

André Chastel, *Le Mythe de Saturne dans la Renaissance italianne*, in *Phoebus: Zeitschrift für Kunst aller zeiten*, 1946

CIPOLLINI 1890

Antonio Cipollini, *Saffo: Parte I. Studio critico-bibliografico*, 1890

CISCATO 1901

Antonio Ciscato, *Gli ebrei in Padova (1300-1800). Monografia storica documentata*, 1901

COOK 1900

Herbert Cook, *Giorgione*, 1900

DAL POZZOLO 2009

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Giorgione*, 2009

DANIELI 2024-2025

Michele Danieli, *A Ferrara, tra 1496 e 1534*, in *Il Cinquecento a Ferrara*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Sgarbi e Michele Danieli con la direzione di Pietro Di Natale, Ferrara, Palazzo dei Diamanti 12 ottobre 2024 – 16 febbraio 2025

DE MARCHI, FIZ 1998

Andrea De Marchi, Alberto Fiz, *Oro. Maestri gotici e Lucio Fontana*, 1998

DELLA PERGOLA 1960

Paola Della Pergola, *Gli Inventari Aldobrandini*, in *Arte antica e moderna*, III, 1960

DELLA PERGOLA 1962-1964

Paola Della Pergola, *Villa Borghese*, II, 1962-1964

D'ONOFRIO 1964

Cesare D'Onofrio, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucchi nel 1603*, [Villa Aldobrandini 1964]

FILIPPINI 1992

Cecilia Filippini, *Il re Nabucodonosor e il profeta Daniele: un racconto biblico illustrato dal maestro di Marradi*, in *Paragone Arte*, n. 503, 1992

FIOCCO 1941

Giuseppe Fiocco, *Giorgione*, 1941

GANDOLFI 2023

Giangiacomo Gandolfi, *Sotto la luce delle stelle. Iconografia astrale nelle opere di Giorgione e Giulio Campagnola*, in Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia a cura di Alberto Giorgio Cassani, 2019-2021, *L'arte al tempo della pandemia: le virtù del virtuale*, 2023

GENTILI 1980

Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, 1980

GENTILI 1981

Augusto Gentili, *Per la demitizzazione di Giorgione: documenti, ipotesi, provocazioni*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, allegoria, analisi iconografica*, Atti del Convegno, Roma, novembre 1978, De Luca 1981

GOULD 1975

Cecil Gould, *The sixteenth century Venetian School*, in *National Gallery catalogues*, 1975

GREER, PENNY 2010

Elena Greer, Nicholas Penny, *Giorgione and the National gallery*, in *The Burlington Magazine*, vol. 152, n. 1287, giugno 2010

GUASTELLA 1992

Gianni Guastella, *Saturno, signore dell'Età dell'oro*, in *Lares*, vol. 58, n.2, aprile-giugno 1992

GUIDONI 1996

Enrico Guidoni, *Omaggio a un poeta: ritratti di Giorgione e Giulio Campagnola*, in *Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo: conferenze 1995-1996*, Enrico Guidoni, 1996

HENZE 1999

Matthias Henze, *The Madness of King Nabuchadnezzar, the Ancient Near Eastern Origins and Early History of Interpretation of Daniel 4*, 1999

HOLBERTON 2010

Paul Holberton, *Giorgione: Castelfranco*, in *The Burlington Magazine*, vol. 152, n. 1285, aprile 2010

HOLMES 1923

Charles Holmes, *"Giorgione" problems at Trafalgar Square*, in *The Burlington Magazine*, vol. 42, n. 241, aprile 1923

HUMFREY 2008

Peter Humfrey, *Giovanni Bellini e i suoi committenti*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di Mauro Lucco e Giovanni Carlo Villa, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009

JOANNIDES 2011

Paul Joannides, *Giorgione's The Madness of Nebuchadnezzar'*, in *Paragone Arte*, n.100 (741), novembre 2011

KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1983

Rymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, 1983

LEHNERTZ 2021-2022

Andreas Lehnertz, *The Jew's Hat (Judenhut). Beyond Labelling Jews*, in *In an Out, Between and Beyond. Jewish Daily Life in Medieval Europe*, mostra e catalogo a cura di Elisheva Baumgarten e Ido Noy, The Max and Iris Stern Gallery, Mount Scopus Campus of The Hebrew University, Gerusalemme

LUCCO 1995

Mauro Lucco, *Giorgione*, 1995

LÜDEMANN 2013

Peter Lüdemann, *"Sed tu sapientus opta": un dipinto "giorgionesco" reinterpretato*, in *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura*, XXIII, n. 45, giugno 2013

MARCONCINI 2004

Benito Marconcini, *Daniele, nuova versione, introduzione e commento*, 2004

MELCZER 1979

William Melczer, *Giorgione e l'ermetismo sincretico di Leone Ebreo* in *Giorgione: atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita: 29-31 maggio 1978*, a cura del Comitato per le celebrazioni giorgionesche, Castelfranco Veneto, 1979

MELCZER 1981

William Melczer, *Giorgione ed i (possibili) contributi ebrei alla tradizione ermetica* in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, allegoria, analisi iconografica*, Atti del Convegno, Roma, novembre 1978, De Luca 1981

MELCZER 1994

William Melczer, Il Neoplatonismo nel Veneto nell'epoca di Giorgione (1490-1510) in Ruggero Maschio, *I tempi di Giorgione*, 1994

MENEGATTI 1998-1999

Marialucia Menegatti, *Collezionismo e committenza alla corte degli Este nel Cinquecento*, 1998-1999

NEWTON 1971

Stella Mary Newton, *Homage to a Poet*, in *The Metropolitan Museum of Art*, vol. 30, n. 1, agosto-settembre 1971

PASIAN 2012

Alessio Pasian, *Tiziano. La fuga in Egitto e la pittura di paesaggio*, mostra e catalogo a cura di Irina Artemieva e Giuseppe Pavanello, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 agosto – 2 dicembre 2012

PIGLER 1950

Andrew Pigler, *Astrology and Jerome Bosch*, in *The Burlington Magazine*, vol. 92, n.566, maggio 1950

PIGNATTI 1955

Terisio Pignatti, *Giorgione*, 1955

PIGNATTI 1969

Terisio Pignatti, *Giorgione*, 1969

PIGNATTI, PEDROCCO 1999

Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, *Giorgione*, 1999

REDFORD 1888

George Redford, *Art sales. A history of sales of pictures and other works of art. With notices of the collections sold, names of owners, titles of pictures, prices and purchasers, arranged under the artists of the different schools in order of date. Including the purchases and prices of pictures for the National Gallery.*, II, 1888

RICHTER 1937

George Martin Richter, *Giorgio da Castelfranco detto Giorgione*, 1937

SCHMIDT 2022

Thomas C. Schmidt, *Hippolytus of Rome's Commentary on Daniel*, 2022

TEODORETO DI CIRRO 2006

Teodoreto di Cirro, *Commento a Daniele; introduzione, traduzione e note a cura di Daniela Borrelli*, 2006

VENTURI 1913

Lionello Venturi, *Giorgione e il giorgionismo*, 1913

ZAFRAN 1979

Eric Zafran, *Saturn and the Jews*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 42, 1979

Sitografia

ACADEMIA.EDU

https://www.academia.edu/

ATKINS 2024

https://www.research.ed.ac.uk/en/publications/the-feathered-man-the-reception-of-daniel-4-in-a-17th-century-eng

BIBLIOTECA AMBROSIANA

https://ambrosiana.it/

BUCHANAN 1824

https://archive.org/details/memoirsofpaintin1to2buch

ENCICLOPEDIA TRECCANI

https://www.treccani.it/enciclopedia/

GALLERIA DEGLI UFFIZI

https://www.uffizi.it/news/collezioni-on-line

GALLERIE DELL'ACCADEMIA, VENEZIA

https://www.gallerieaccademia.it/collezione

HIGH MUSEUM OF ART, ATALANTA

https://high.org/?s=&rt=collections

ICONCLASS

https://iconclass.org/

INTERNET ARCHIVE

https://archive.org/

JSTOR

https://www.jstor.org/

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

https://www.khm.at/objektdb/

LIMES

https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/liconologia/

GALLERIA BORGHESE

https://www.collezionegalleriaborghese.it/

GALLICA

https://gallica.bnf.fr/en

FONDAZIONE ZERI

https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/cerca/opera

FOLIA MAGAZINE

https://www.foliamagazine.it/

RIDOLFI 1648

https://books.google.it/books?id=nSV2YGUfeyUC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q=Giorgione&f=false

THE BRITISH MUSEUM

https://www.britishmuseum.org/collection

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

https://www.metmuseum.org/

THE NATIONAL GALLERY

https://www.nationalgallery.org.uk

THE J. PAUL GETTY MUSEUM

https://www.getty.edu/art/collection/

THE PIERPONT MORGAN LIBRARY AN MUSEUM

https://www.themorgan.org/search/collection

THE WARBURG INSTITUTE ICONOGRAPHIC DATABASE

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/home