

LO SDEGNO DI CARPIONI

Sergio Marinelli

L'iconologia è tema appassionante anche per chi non è specialista della Storia dell'arte. Anche se, molto spesso, insensata e abusatissima, essa non sembra esser avanzata molto, soprattutto metodologicamente, dai raggiungimenti del padre fondatore moderno, Erwin Panofsky. L'iconologia è imprescindibile anche per i "conoscitori" più accaniti e puri, anche se spesso gli iconologi puri a loro volta non sanno "riconoscere" l'epoca e l'autografia delle opere, e quindi sbagliano di conseguenza i significati.

Qualche esempio nella storia recente. La *Tempesta* di Giorgione, palestra e tormentone eterno degli iconologi, sepolta sotto montagne di pagine inutili di carta stampata, mai universalmente condivisa, sembrava poter conservare il suo segreto per sempre. Poi nel 2008, quando ormai nessuno ci credeva più, un giovane studioso fiorentino, Carlo Falciani, ha pubblicato un saggio su un poemetto commissionato dallo stesso committente del quadro, Ludovico Vendramin, che innegabilmente contiene i significati raffigurati, anche se in modo non evidentissimo: il quadro raffigurerebbe due tempi della vita dello stesso personaggio, Silvio, figlio di Enea e Lavinia, nella cui storia i Vendramin si identificano¹. Fin qui tutto bene, o meglio no, perché la lettura di Falciani è stata semplicemente ignorata dagli studiosi veneti, che hanno scritto successivamente sul quadro.

All'obiezione di una possibile sostanziale indifferenza di Giorgione al tema commissionato, visto che la radiografia del dipinto mostra una com-

¹ C. FALCIANI, *La Tempesta di Giorgione e un poemetto encomiastico dedicato ai Vendramin*, «Studiolo», 7, 2009, pp. 26-48. Il poemetto manoscritto di Bernardino da Firenze, del 1482, conservato alla Biblioteca Marciana, è il *De laudibus clarissime familie Vendramine*. Cfr. anche S. MARINELLI, *Il fantasma di Giorgione*, in *Giorgione a Castelfranco. Quaderni castellani*, a cura di A.M. Spiazzi, G. Delfini, G. Cecchetto, Cittadella (PD), Biblos, 2011, pp. 10-15.

posizione sottostante di poco, ma fondamentale, diversa, con una figura femminile nuda e seduta al posto del giovane vestito con l'asta, Falciani potrebbe obiettare che Giorgione ha dipinto la *Tempesta* sopra un quadro già iniziato, caso non infrequente nella storia. Ma resta che quando Michiel vide il dipinto in casa del committente ancora lucido e vivo, nel 1530, lo descrisse semplicemente come lo vedeva, «el paesetto in tela cum la cingana et soldato...», anche lui che frequentava umanisti complicati e coltissimi e che conosceva sicuramente il personaggio che aveva voluto il quadro e l'infelice poemetto, già allora probabilmente dimenticato². Il significato, poi, lo ha fatto la storia. La fonte iconografica, pur sicura nell'identificazione, ha inciso solo in maniera casuale sul dipinto. Senza toglier nulla ai meriti della scoperta di Carlo Falciani, essa è stata fondamentale forse per la sua nascita, irrilevante per il significato artistico intrinseco del dipinto. L'iconologia e la psicologia si combinano nelle opere in maniere sempre diverse nella storia, sempre diversamente compresenti e mai disgiunte.

Un caso diverso di lettura iconologica complessa è nel *Ritrovamento di san Marco* di Jacopo Tintoretto, oggi conservato a Brera. Logicamente nel racconto della serie dei teleri l'episodio dovrebbe essere quello del ritrovamento del corpo del santo in Alessandria, che altrimenti viene a mancare nel ciclo. Così interpreta già nel 1642 Carlo Ridolfi, biografo ufficialmente autorizzato anche dai colloqui col figlio Domenico:

si vede il modo tenuto nel levare il corpo di San Marco in Alessandria, che ottennero Buono da Malamocco e Rustico da Torcello, Mercatanti Venetiani, da Sacerdoti Greci, e vi appaiono in lungo porticale molti sepolcri appesi a' muri, tirati in bella prospettiva, da' quali si cavano molti corpi, e nel pavimento è quello di San Marco, in tale positura accomodato che segue l'occhio dovunque si gira. Finsevi di più ingegnosamente un indemoniato ivi condotto, come suole avvenire nelle motioni de' corpi Santi in cui si veggono le agitazioni, che fa il demonio ne' corpi umani [...].³

La basilica in cui si svolge la rappresentazione esibisce tratti architettonici dell'epoca dell'artista, per di più teorici e fantastici, senza alcuna indicazione spazio-temporale precisa. I particolari della scena, a ben guardare, concordano invece in parte con un successivo episodio della leggenda del santo, quando i veneziani, per secoli sbadati, avrebbero smarrito le reliquie all'interno della loro prima basilica e non sarebbero più stati capaci di ritrovarle. Solo l'intervento miracoloso del santo (che appare, ma dovrebbe risultare invisibile nella tela) avrebbe permesso l'identificazione, attraverso una serie ipotetica di miracoli su ciechi e indemoniati fatti lì *seduta stante* a porte chiuse, nella basilica, di notte. La rimozione dei cadaveri dovrebbe tuttavia coincidere più col primo episodio in Alessandria che col secondo, del ritrovamento delle reliquie in Venezia. Gli elementi della rappresenta-

² Falciani, per cui le parole di Michiel corrispondono solo a un puro sunto mnemotecnico, scrive che «anche di quel dipinto Michiel non annotò il soggetto nel suo elenco». L'opera è già indicata nel 1569, in un inventario Vendramin, come *Mercurio ed Iside*.

³ C. RIDOLFI, *Vita di Jacopo Tintoretto*, Venezia 1642.

zione sono talmente distaccati dalla ricostruzione storica e reinventati dal pittore che diventano una sua storia inventata, nell'atteggiamento assolutamente disinvolto in cui spesso i veneziani di due santi ne hanno fatto uno, come Gervasio e Protasio diventato Trovàso, ovviamente mai esistito. L'iconologia è quella in cui, nel suo delirio fantastico, il pittore costruisce la sua storia, fondendo i due episodi.

Motivo per tornare sulle ingannevoli apparenze dei significati ci è offerto anche da una nostra recentissima pubblicazione, *Antologia di pittori*, in *Aldèbaran II*⁴. Abbiamo qui pubblicato una tela di qualità artistica rilevante, che si trova nella chiesa dei Cappuccini di Salò, priva della documentazione delle fonti e, apparentemente, delle catalogazioni rituali, che risalgono appena alla metà del secolo scorso. Una figura virile irruente, con due fiaccole in mano, si scontra con uno sciame di amorini che la impaccia nel suo percorso che pare di fuga. La stretta somiglianza della posa sembrava trovare un'unica corrispondenza nel *Prometeo* di Rubens al Prado, anche se là la fiaccola è una sola e mancano gli amorini, una caratteristica di Carpioni per rappresentare un'umanità felicemente immatura. Non sembravano esserci corrispondenze nell'opera di Carpioni, ma solo per una semplice e banale svista. Nell'inventario di Palazzo Caldogno a Vicenza del 7 luglio 1675, nella prima sala grande prospiciente la strada verso Pozzo Rosso, è descritto infatti: «Parimenti a quella parte (verso San Lorenzo) altro quadro che sopra vi è dipinto il sdegno con facelle accese à piedi del quale molti Amorini, che fugge, senza soaza». Non è chiaro il disegno del committente, Antonio Caldogno, che ha voluto lì la tela, dopo rappresentazioni allegoriche dell'Alba e della Notte, del Tempo e dell'Eternità, dei segni zodiacali, e mitologiche di Venere, Adone, Latona e Apollo. Nell'*Iconologia* di Ripa poi la rappresentazione dello sdegno è completamente diversa e nulla ha a che vedere con questa.

Ma è difficile pensare che Carpioni abbia avuto l'opportunità di ripetere due volte una simile, e apparentemente indecifrabile, stranezza, legata certo a un singolare committente, in due tele, tra l'altro, di grandi dimensioni. Dunque lo *Sdegno* dei Caldogno, scomparso forse nel secolo scorso, dovrebbe essere logicamente la tela di Salò. Perché sia finita a Salò, dove è segnalata solo dal 1950, è oscuro e si può immaginare allora esclusivamente un legame con le vicende della Repubblica degli anni immediatamente precedenti, come luogo più sicuro, dai più diversi punti di vista, per mettere al riparo i dipinti privati nel pericolo. Ma resta oscuro anche perché Carpioni abbia dipinto questo tema a Vicenza. Il furore del personaggio calpesta gli Amorini che intralciano il suo percorso di fuga.

Il mito di Prometeo è sempre continuato da quello di Pandora, dove i mali liberati a sciame corrompono gli uomini vanamente beneficati da Prometeo. Negli Amorini Carpioni rappresenta l'umanità nei suoi diversi aspet-

⁴ Cfr. S. MARINELLI, *Antologia di pittori*, in *Aldèbaran II*, a cura di S. Marinelli, Verona, Scripta, 2014, pp. 129-150.



1. Giulio Carpioni, *Allegoria dello Sdegno*, 1675.
Salò, chiesa dei Cappuccini.



2. Giulio Carpioni, *La Fortuna ingabbiata*, 1675, disegno. Collezione privata.

ti ed era parso quindi non illogico che la scena potesse rappresentare l'epilogo del mito di Prometeo. La somiglianza della figura di Carpioni con quella di Rubens pare del resto ineludibile e doveva far parte comunque dell'inconscio figurativo del pittore veneziano. Lo *Sdegno* di Carpioni, con le sue due fiaccole e tutta la simbologia, anche spirituale e morale, del fuoco, coincide con quello di Prometeo, deluso dalle debolezze dell'umanità, che intralciano, anche col ricatto della tenerezza infantile, il suo percorso, che, come dice l'inventario stesso, è fuga dal male che si appiccica e avvinghia. La monumentalità intrinseca della tela, che non ha confronti nell'opera di Carpioni, pittore di per sé famoso per le «figure piccole», dimostra che lo sdegno del pittore, e/o del committente, per il comportamento del genere umano era davvero monumentale. Anche la rappresentazione, tanto viva e veemente, di un sentimento morale è rara pure nella teatralità retorica barocca.

Di fronte allo *Sdegno*, dall'altra parte della stessa sala, era la sola tela che in qualche modo dialogava: «Nella parte della detta Camera respicente verso Pozzo Rosso, sopra il quale vi è dipinto la Fortuna, con Amorini, che fabricano una gabbia, con soaza d'oro»⁵. Qui gli Amorini, che rappresentano l'umanità, cercano di ingabbiare la Fortuna sfuggente e forse ci riescono. Nella tela di fronte non riescono a trattenere lo Sdegno, che sarà l'atteggiamento del filosofo o dell'uomo libero e saggio. Ne esce un'inevitabile conclusione malinconica e stoica sui desideri dell'uomo.

La tela con la *Fortuna* non è attualmente nota, ma resta di essa un disegno bellissimo in collezione privata veneziana, molto finito, che ben documenta la straordinaria qualità di Carpioni come disegnatore e testimonia, insieme allo *Sdegno* pittorico, che, a quella data, 1675, il valore artistico di Carpioni era tutt'altro che decadente e vacillante⁶.

⁵ Cfr. F. MORELLO, *Giulio Carpioni e la Vicenza del Seicento*, Urbana, FC F.lli Corradin, 2002.

⁶ Sanguigna su carta, controfondato, mm 415×275. Proveniente dalle collezioni di Charles Rogers, J. Isaacs. Il disegno è riprodotto in F. ROMEI, P. TOSINI, *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi: dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli, Electa, 1995, p. 113.