



# UNO SGUARDO VERSO NORD

Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani

a cura di Mari Pietrogiovanna







**UNO SGUARDO VERSO NORD**  
Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani

a cura di  
Mari Pietrogiovanna

cura editoriale di  
Chiara Ceschi

Il presente volume viene pubblicato con il finanziamento del Dipartimento di Beni Culturali, archeologia, storia dell'arte, del cinema, della musica dell'Università degli Studi di Padova



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

### *Ringraziamenti*

Un sincero ringraziamento a Giovanna Valenzano che in veste di direttore del Dipartimento DBC ha fortemente appoggiato e supportato finanziariamente questo progetto. La mia gratitudine va a Chiara Ceschi per l'aiuto prezioso, competente e il continuo supporto. Ringrazio la generosa, efficace e continua disponibilità di Michela Gambato, Patrizia Leone, Lisanna Pasotto, Cinzia Romanello. Sono grata a Marialucìa Menegatti per il soccorso e il sostegno insostituibili, a Maddalena Bellavitis per l'aiuto importante, a Luciano Testa per l'iniziativa e l'incoraggiamento nelle prime fasi del progetto.

Gli Autori e l'Editore ringraziano tutte le istituzioni che hanno gentilmente concesso l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini. Le referenze fotografiche sono state inserite, in caso di esplicita richiesta, a corredo delle singole immagini. Tutte le immagini sono state fornite dagli Autori, sotto la loro responsabilità, libere da diritti. Gli Autori restano a disposizione per qualsiasi eventuale ulteriore obbligo in relazione alle immagini riprodotte.

progetto grafico  
Il Poligrafo casa editrice  
Laura Rigon

© copyright novembre 2016  
Il Poligrafo casa editrice  
35121 Padova  
piazza Eremitani – via Cassan, 34  
tel. 049 8360887 – fax 049 8360864  
e-mail [casaeditrice@poligrafo.it](mailto:casaeditrice@poligrafo.it)  
ISBN 978-88-7115-916-4

## INDICE

- 15 Un viaggio tra le opere  
*Mari Pietrogiovanna*
- 19 Bibliografia degli scritti di Caterina Virdis Limentani  
*a cura di Marialucia Menegatti*
- 33 Moda preziosa e affari di famiglia: l'importante è l'apparenza!  
*Giovanna Baldissin Molli*
- 37 Andrea di Bartolomeo di Alessandri Bresciano:  
considerazioni sulla produzione e qualche aggiunta al catalogo  
 *Davide Banzato*
- 45 Postille a Onofrio Gabrieli, con un inedito  
*Gioacchino Barbera*
- 53 Parigi, febbraio 1912:  
la polemica sul soggetto tra Apollinaire e i futuristi  
*Guido Bartorelli*
- 59 Da Anversa all'Italia: un piccolo *Salvator Mundi* ritrovato a Padova  
*Maddalena Bellavitis*
- 65 Proust e i pittori del Nord  
*Franco Bernabei*
- 71 Note sui *Belgians* e dintorni: la moda tra post- e antimodernità  
*Livio Billo*
- 81 Il testamento e l'eredità artistica di Pere Nunyes,  
pittore portoghese attivo in Catalogna  
*Joan Bosch Ballbona*
- 93 Intorno a Giusto di Gand: un ritratto fiammingo a Urbino  
*Francesca Bottacin*
- 99 John Berger e il desiderio come sguardo: riflessioni sull'immagine  
*Denis Brotto*

- 105 Assisi come Gerusalemme “alternativa”  
nel *Calvario* eyckiano della Ca’ d’Oro  
*Silvia Caporaletti*
- 111 Cristo ordina a Pietro di camminare sulle acque:  
un nuovo dipinto per la maturità di Paul Bril  
*Francesca Cappelletti*
- 117 Léon Spilliaert. Anatomia di un’impronta  
*Alessia Castellani*
- 123 Un ritratto scomparso di Alfonso il Magnanimo,  
l’influenza eyckiana a Valencia e l’enigma Jacomart  
*Rafael Cornudella*
- 133 Il *côté* belga dell’iconografia del silenzio nell’Ottocento:  
i casi di Khnopff e di van der Stappen  
*Giuseppina Dal Canton*
- 139 Con voce lapidea  
*Monica De Vincenti*
- 147 Giuditta e Anna: un’ipotesi (o due) di intertestualità  
*Sergio Durante*
- 153 Suggestioni neerlandesi: inediti di Daret e Zapponi  
*Giuliana Ericani*
- 163 La tessitrice dei fiordi: la manifattura Bevilacqua e l’area scandinava  
*Stefano Franzo*
- 171 Ornati in filigrana e miniatura di pennello: per la ricostruzione  
del catalogo di un collaboratore di Cristoforo Cortese  
*Silvia Fumian*
- 177 Committenze fiamminghe per la famiglia Lomellini:  
il *Trittico della Discesa dalla croce* di Funchal  
*Maria Clelia Galassi*
- 183 Esagono o quadrato? Ambiguità e aporie della rappresentazione  
spaziale nei dipinti catalani del XV secolo  
*Joaquim Garriga*
- 199 Salomè tra Strauss e Tiziano  
*Daniela Goldin Folena*



- 205 Una *Lactatio sancti Bernardi* di Lorenzo Veneziano  
*Cristina Guarnieri*
- 211 Giusto Le Court a Palazzo Corner Piscopia  
*Simone Guerriero*
- 217 Il *corpus* del Rinascimento. Stato dell'arte e prospettive  
*Doris Höhmann*
- 233 Osservazioni sul *Ritratto di donna con statuetta di Cupido*  
di Gosford House  
*Novella Macola*
- 243 Il punto su Daniel van den Dyck  
*Vincenzo Mancini*
- 251 Per Giovanni Vendramin miniatore padovano a Ferrara:  
un'*Allegoria dell'Autunno*  
*Giordana Mariani Canova*
- 259 Lo sdegno di Carpioni  
*Sergio Marinelli*
- 265 Incisori belgi e olandesi alle mostre del "Bianco e Nero"  
del primo Novecento in Italia  
*Giorgio Marini*
- 273 De Van der Goes à Van der Veken : le triptyque Gentil  
à l'épreuve de l'histoire de l'art  
*Didier Martens*
- 281 Due disegni di Paolo Fiammingo  
*Bert W. Meijer*
- 287 Anversa, 1663: la *Madonna del Rosario* di Caravaggio  
e una *Visione di Ezechiele* da Raffaello  
nei ricordi di Balthazar de Monconys  
*Marialucia Menegatti*
- 295 Aux limites du visible : la chemise brodée de blanc  
de la *Sainte Madeleine* de Quentin Metsys (Paris, Musée du Louvre)  
*Bruno Mottin*
- 299 Riegl e il *Ritratto di gruppo olandese: marginalia*  
*Marta Nezzo*

- 305 Pittrici sorelle: un dipinto di Europa Anguissola  
*Loredana Olivato*
- 311 Da Bruxelles a Bali:  
una scheda per Adrien Jean Le Mayeur de Merprès (1880-1958)  
*Alessandro Pasetti Medin*
- 317 «In potere della poveretta signora regina Isabella [...] in Ferrara»:  
una possibile via d'accesso delle opere fiamminghe  
nelle collezioni degli Este  
*Alessandra Pattanaro*
- 325 Soffitti “nuziali” in Palazzo Mocenigo a San Samuele  
*Giuseppe Pavanello*
- 335 Sir Joshua Reynolds studia Van Dyck a Blenheim Palace  
*Giovanna Perini Folesani*
- 347 *Emblemata* come *aenigmata*: qualche appunto su Escher  
*Emilio Pianezzola*
- 355 *Exempla studiorum*: modelli grafici, condivisione e ricezione.  
L'esempio dei pittori nordici a Roma nell'ultimo Cinquecento  
*Mari Pietrogiovanna*
- 363 Un *Ratto delle Sabine* attribuibile a Girolamo Mirola  
*Vittoria Romani*
- 371 Ingmar Bergman: finestre  
*Rosa Maria Salvatore*
- 379 Retabli, che passione! Di alcuni incontri mediterranei  
e delle vie segnate da una studiosa d'eccezione  
*Maria Vittoria Spissu*
- 385 Lo sguardo e la luce  
*Giorgio Tinazzi*
- 391 Vero e falso: esperienze di un conoscitore  
*Giuliana Tomasella*
- 397 Tra erudizione e “decoro”: una questione di iconografia cignaroliana  
*Andrea Tomezzoli*
- 405 Pietro Liberi e Aristide Tebano, pittori delle passioni:  
su *La madre morente* di Stoccarda  
*Denis Ton*

- 413 Nella raccolta fiorentina di Giovanni Murray:  
un foglio miniato del *Des cas des nobles hommes et femmes*  
di Laurent de Premierfait  
*Federica Toniolo*
- 419 Note sull'iconografia dei Trittici della Carità a Venezia  
*Debora Tosato*
- 427 «Il y avait un autre genre que je préférais à celui des ruines.  
C'étaient les intérieurs»: Granet et Catel entre Rome et l'Italie du Sud  
*Gennaro Toscano*
- 437 «Quel brutto straccio...» (Fernow 1806)  
*Ranieri Varese*
- 443 Gli scrittori italiani del Novecento di fronte a Canova  
*Gianni Venturi*
- 453 I Gualterotti nelle Fiandre e un ritratto di Joos van Cleve  
*Federica Veratelli*
- 459 «Andar per negozi»:  
qualche nota su presenze d'Oltralpe a Ferrara nel XVII secolo  
*Cecilia Vicentini*
- 463 I segni sul muro di Maria Bellonci  
*Patrizia Zambon*
- 469 Gijs Bakker  
*Roberto Zanon*
- 473 *Gli Autori*
- 475 *Indice dei nomi*



## 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 identificano<sup>1</sup>. 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-

<sup>1</sup> 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 dimenticato<sup>2</sup>. 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 [...].<sup>3</sup>

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-

<sup>2</sup> 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*.

<sup>3</sup> 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*<sup>4</sup>. 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-

<sup>4</sup> 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»<sup>5</sup>. 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 vacillante<sup>6</sup>.

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

<sup>6</sup> 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.



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