

GIULIO CARPIONI E VICENZA

Dire di Giulio Carpioni e Vicenza potrebbe significare ripercorrere un po' tutta la sua carriera artistica, tanto essa s'identifica col suo soggiorno in questa città, protrattosi per circa trentacinque anni. Non lo faremo qui, per aver già tentato di esaminare le tappe di quel cammino non breve nella monografia dedicata anni sono al pittore.¹ Ci limiteremo ad accennare alla portata che ebbe quel soggiorno; per il significato che poté avere la scelta di Vicenza come sua seconda patria da parte del Carpioni, persuaso certo in qualche misura ad operarla dal contesto stesso della cultura vicentina; e per il peso che la sua presenza poté avere a Vicenza e nel territorio della provincia in rapporto allo svolgimento delle correnti di gusto in quei decenni centrali del Seicento: per i meriti culturali, infine, che il Carpioni vanta nei confronti della sua città di elezione. Dei quali essa vorrà una volta tenere il giusto conto, risarcendone compiutamente la persona artistica, col dedicargli, dopo quella tanto attesa del caposcuola Bartolomeo Montagna, una mostra personale, che varrà ad illustrare un capitolo di storia in cui Vicenza ebbe una sua voce propria ed autonoma.

* * *

Come le ricerche documentarie del benemerito Giangiorgio Zorzi hanno accertato, il Carpioni, nato a Venezia nel 1613, era già a Vicenza nel 1638, ossia circa i suoi venticinque anni. Ve lo

¹ G.M. Piro, *Carpioni*, Venezia, 1961; ad essa, e ai cataloghi che la corredano, si rinvia per ogni citazione nel corso di quest'articolo, quando non sia diversamente indicato. Per altre osservazioni sul tema, vedi anche, dello stesso: *Momenti del classicismo nella pittura veneta del Seicento*, in « Il mito del classicismo nel Seicento », Messina-Firenze, 1964, pp. 227-246.

ritroviamo nel 1643 e nel '44; mentre sono del 1647 e '48 i due lunettoni allegorici di Vincenzo Dolfin e Girolamo Bragadin per il Palazzo del Podestà. Da quel punto le commissioni pubbliche e private si succedono in grande numero. Solo i quadri delle chiese ricordati dalle fonti sono almeno quarantacinque; più di trenta le opere destinate a palazzi pubblici e privati (fig. 1). Dell'operosità vastissima svolta dal Carpioni pressoché ininterrottamente a Vicenza, salvo la breve e tarda trasferta veronese, anche le testimonianze superstiti sono assai fitte: trentanove dipinti solo nel Museo, diciassette nelle chiese della città; molte in collezioni private, e basti ricordare la ricca serie della Coll. Braga oltre agli affreschi a S. Felice e Fortunato e nei Palazzi Trissino e Giustiniani-Baggio e, fuori, a Caldogeno (fig. 2) e alle Nove; a cui si accompagnano le opere presenti un po' dovunque nella provincia: ad Arcugnano, Costozza, Malo, Montecchio Maggiore, Montegaldella,² Montruglio, S. Vito di Leguzzano e Thiene³ (fig. 4); senza dire della raccolta delle acquedotti conservate nel Museo di Bassano, la più cospicua che si conosca.⁴

A Vicenza il Carpioni era giunto dopo le esperienze condotte alla scuola del Padovano, al quale si era aggregato probabilmente intorno al 1630, facendo subito una scelta. Egli infatti così puntava decisamente in senso classicistico sulla tradizione veneziana più aurea, vale a dire sulla giovinezza di Tiziano⁵ (fig. 6).

² Un probabile rapporto con la paletta di Montegaldella e con gli svolgimenti analoghi di Vicenza (S. Lorenzo; Duomo, ora alle Gallerie di Venezia; Zitelle), Costozza, Venezia (S. Marco), è il disegno n. 1173 della Staatgalerie di Stoccarda (fig. 3): mm. 238 x 166, matita. Gioverà anche richiamare la loro contiguità rispetto all'incisione B.11, ad evidenza appoggiata al corrispondente soggetto di Simone Cantarini. Per altri riferimenti Cantarini-Carpioni, si veda la *Sacra Famiglia* B.3 del Carpioni derivata alla lettera in controparte da Cantarini B.13.

³ Oltre ai noti dipinti del Duomo, ritengo utile fare qui conoscere questa pala con l'*Immacolata* (fig. 4) dipinta dal Carpioni per il Convento dei Cappuccini di Thiene ed ora conservata nel Convento di Udine, assieme al *pendant* attualmente in restauro. La pala, per la conoscenza della quale sono debitore alla cortesia del Rev. do Padre Redento d'Alano, è in evidente rapporto con l'*Assunta* di Coll. E. Martini, Venezia (cfr. G. M. Pilo, 1961, p. 115, fig. 87).

⁴ Cfr., per questo, il catalogo: G. M. Pilo, *Incisioni di Giulio Carpioni*, Bassano, «V Settimana dei Musei», 1962. Alle incisioni pubblicate ivi e nella monografia del 1961, sono lieti di aggiungere qui il n. 1 del Bartsch (*Le peintre graveur*, XX, Vienna, 1820): *Davide con la testa di Golia* (fig. 5), nel rarissimo esemplare della Bibliothèque National di Parigi (62.B.12024; per la bibliografia cfr. G. M. Pilo, 1961, p. 82): in evidente rapporto di stile e compositivo con Reni B.5 e col Cantarini (*Sacra Famiglia*), a cui s'appoggia il Carpioni nell'incisione B.8.

⁵ A testimonianza dell'iniziale tizianismo del Carpioni, mediato per il tramite del

Il rifiuto di ogni ingrediente di manierismo accademico, qual'era alla base del repertorio di Palma il Giovane e compagni sulla scia dell'eredità derivata dai maestri veneti del secondo Cinquecento (Veronese, Tintoretto, Bassano) da parte del Varotari e, accanto a lui, del Carpioni, era significativo al massimo.

Le trasferte giovanili del Carpioni che gli esiti successivi della sua opera consentono di postulare, ne sono ulteriore conferma. Si tratta, com'è ormai noto, di un viaggio lombardo, precisamente a Bergamo, situabile circa il 1631, dal quale gli derivò verisimilmente quell'adesione sensibile ad una realtà dimessa e quotidiana, di cui non mancano prove nelle opere giovanili del Carpioni (fig. 7). Il seguito si sarebbe visto poi, con riflessi anche pratici nell'incremento portato alla cultura vicentina da alcuni maestri lombardi di cui Franco Barbieri⁶ ha ora accertato la presenza nei cicli decorativi dei palazzi Trissino e Giustiniani-Baggio e dell'abside di Ss. Felice e Fortunato: maestri qui chiamati, com'è verosimile, dal Carpioni stesso.

Una presenza del Carpioni a Roma sulla metà del quarto decennio varrebbe d'altra parte a dar ragione — e il Longhi⁷ l'ha bene intuito — della forte adesione del Carpioni alla corrente neoveneziana d'ispirazione classicistica giusto allora in pieno svolgimento a Roma intorno al Poussin; e, ad un tempo, della sua partecipazione a modi linguistici propri dei bamboccianti, altro movimento romano del '30. A questo atteggiamento di verità lucidamente intesa il Carpioni doveva essere già disposto dalla frequentazione delle poche ma importanti opere giunte nel Veneto a seguito degli arrivi di artisti quali il Saraceni e Le Clerc a Venezia e il trio Turchi, Bassetti, Ottino a Verona: tutti ritornati da Roma due-tre lustri avanti.

Con siffatte disposizioni il Carpioni giungeva a Vicenza, accingendosi a farne il teatro ideale per il lancio e l'affermazione del suo assunto polemico: che era di aperta rottura nei confronti delle opinioni dominanti nella pittura veneta del tempo; e in

Padovano, offre qui un esemplare eccellente della sua giovinezza, credo tuttora inedito: *Diana e Amore* (Stoccarda, Staatgalerie, inv. n. 141; olio su tela, cm. 103,2x85,5), proveniente dalla Collezione Barbini-Breganze (fig. 6).

⁶ F. BARBIERI, *Un libro sul Carpioni*, in «Arte Veneta», 1962, pp. 206-209; F. BARBIERI, *Pittori lombardi e toscani del Seicento a Vicenza. Le decorazioni di Palazzo Trissino-Bastoni e di Palazzo Giustiniani*, in «Arte Veneta», 1963, pp. 119-127.

⁷ R. LONGHI, «Carpioni», di Giuseppe Maria Pilo (rec.), in «Paragone», 1963, n. 157, pp. 78-79.

particolare con l'episodio suo più rappresentativo ed impegnato in senso barocco, qual'era giusto in quegli anni, e a Vicenza, la pittura di Francesco Maffei.

La scelta non dovette essere casuale. « Vicenza da un secolo e mezzo — già mi sono provato ad avanzarlo — vale a dire dall'attività dei lapicidi di Pedemuro ai suoi primordi fino agli interpreti e ideali continuatori di Andrea Palladio — non escluso, s'intende, in codesto computo necessariamente complessivo, il manierismo intimamente critico ed anticlassico dello Scamozzi — si era dato un volto da "novella Atene" che rispondeva ad una esigenza finemente intellettuale e doveva far subito presa sullo spirito del Carpioni ». In particolare, i decenni che vedono il nascere e l'affermarsi della fortuna vicentina del Carpioni sono quelli stessi in cui l'eredità palladiana, filtrata attraverso le interpretazioni solo all'apparenza divergenti degli Albanese e del Revesi-Bruti, veniva riassunta nei suoi elementi compositivi in tesi come fatto di armonica decorazione e d'equilibrio sottilmente raziocinante in un nuovo tessuto culturale ed opera dell'architetto Antonio Pizzocaro, che si qualificava per questa via come l'interprete più genuino e fedele delle istanze intellettuali fermentanti nel circolo dell'Accademia Olimpica.

Di quelle tendenze ed inclinazioni diverse di gusto, versanti l'una verso esiti « di classica ricchezza decorativa o di spoglia e sobria eleganza » ma entrambe fondamentalmente eclettiche ed accademiche, era naturale che il Pizzocaro — come ha ben visto Lionello Puppi⁸ nella sua preziosa ricostruzione del profilo dell'architetto dopo le meritorie premesse avanzate dal Cevese⁹ — sapesse nutrirsi dei motivi di quella più saldamente ancorata a

⁸ L. Puppi, *Antonio Pizzocaro architetto vicentino*, in « Prospettive », n. 23, 1961, pp. 44-45. Si veda anche, dello stesso, la recensione: *Un libro sul Carpioni*, in « Critica d'Arte », 1963, n. 57-58, pp. 73-78.

⁹ R. CEVESE, *Antonio Pizzocaro architetto ignorato*, in « Giornale di Vicenza », 1950, 4 ottobre; Id., *Le fabbriche religiose del Pizzocaro*, in « Giornale di Vicenza », 1951, 13 gennaio; Id., *Su altre due chiese erette dal Pizzocaro*, in « Giornale di Vicenza », 1951, 18 gennaio; Id., *In giro per Vicenza alla ricerca del Pizzocaro*, in « Giornale di Vicenza », 1951, 22 gennaio; Id., *Le due Santa Maria del Pizzocaro*, in « Giornale di Vicenza », 1951, 24 gennaio; Id., *Le opere del Pizzocaro. Altri due palazzi e una villa postuma*, in « Giornale di Vicenza », 1951, 12 febbraio; Id., *Conclusioni sul Pizzocaro*, in « Giornale di Vicenza », 1951, 30 marzo; Id., *Le ville della provincia di Vicenza*, Treviso, 1952; Id., *Disegni inediti della Villa Ghellini*, in « Venezia e l'Europa. Atti del XVIII congresso di Storia dell'Arte », Venezia, 1955; Id., *L'incompriata*, in « Vicenza », 1960, aprile.

una profonda ragione storica, e rendersi così l'interprete più espressivo di quel purismo che caratterizza la scuola architettonica di Vicenza a mezzo il secolo: quella scuola di « stile severo » magistralmente definita e messa a fuoco da Fausto Franco.¹⁰

Va riconosciuto al Barbieri il merito di avere individuato per primo l'esistenza di un rapporto di stile ben vivo e produttivo fra il classicismo del Carpioni e l'opera del Pizzocaro; giustificato anche dalla collaborazione in atto fra i due artisti nei palazzi Trissino-Baston e Giustiniani-Baggio. Dal canto mio, non mi era sfuggita la possibilità — ora accettata dal Barbieri — che la villa Macchiavello-Stella-Carlesso alle Nove sia un'altra testimonianza di codesto rapporto di fatto.¹¹

Non esiterei anzi a vedere nelle successive chiamate del Carpioni da parte del Pizzocaro un segno molto preciso di come il suo gusto, maturato attraverso quell'assiduo esercizio stilistico che caratterizza l'intero suo svolgimento, fosse inteso dal Pizzocaro come il più conforme alle intenzioni classicistiche da cui la sua opera stessa muoveva; offrendo la testimonianza critica più preziosa delle ragioni intime per cui la fortuna vicentina del Carpioni si pone come un episodio fra i più singolari della cultura del secolo.

Era precisamente nel settimo decennio, che il Carpioni raggiungeva un raro equilibrio di stile, composto in cadenze di una eleganza ritmica preziosa e misurata, di cui è ben testimone, ad esempio, il ciclo di Ss. Felice e Fortunato.

Nel carino absidale di S. Felice il Carpioni ebbe a collaboratore quel « Gioseffo Brissiano » citato dal Boschini,¹² la cui identità era rimasta ignota fino ai nostri giorni, avanti che se ne riconoscesse per via documentale la presenza accanto al Carpioni anche nelle imprese a fresco quasi parallele dei palazzi Trissino e Giustiniani. Si tratta del pittore quadraturista Giuseppe Arighini di Brescia, che le carte d'archivio attestano operoso nel palazzo Trissino nel 1661, assieme al Carpioni che vi affrescò il fregio con la leggenda di S. Savina trasponendo il racconto di storia

¹⁰ F. FRANCO, *La scuola scamozziana di « stile severo » a Vicenza*, in « Palladio », 1937, p. 65.

¹¹ G. M. PILLO, *Una villa alle Nove affrescata da Giulio Carpioni*, in « Vicenza - Carnet del Turista », 1960-61, n. 13, pp. 16-18.

¹² M. BOSCHINI, *I gioielli pittoreschi...*, Venezia, 1676, p. 124; e cfr. E. ARSIJAN, *Catalogo delle cose d'arte... Vicenza. Le Chiese*, Roma, 1956, p. 84.

sacra in uno spirito che svaria con facilità sorprendente dalla scena di genere alla pastorale amabile, condotta con mano leggera in una fragranza cipriosa e sottile. Ed accanto a loro vi operavano, il 1664, il milanese Giovanni Ghisolfi, vale a dire « il più autorevole pittore di rovine della scuola lombarda e di tutto il Seicento »; il meno noto bresciano Giambatista Gattucci; e, unico non lombardo in questa « squadraccia carpionesca », il lucchese Pietro Ricchi.

È anche assai probabile che qualcuno degli artisti medesimi si ritrovino, accanto al Carpioni, nella decorazione a fresco della Villa Macchiavello alle Nove, tanto prossima al gusto del Pizzocaro: dove dovrebbe esser facile riconoscere la parte dell'Arighini nelle sontuose quadrature, da me in passato avvicinate interrogativamente al Fumiani, e, individuare la mano del Ricchi nei moduli raffinati di sottile estrazione neotintorettesca, delle sovrapposte della loggia; mentre non sembra dubbio ravvisare nei piccoli paesaggi ottagonali sopra le porte di una sala adiacente testimonianze assai tipiche del rovinismo di Giovanni Ghisolfi.¹³

Non è affatto irragionevole supporre, come ha fatto il Barbieri, che sia stato il Carpioni stesso a chiamare a Vicenza questi artisti lombardi, in esito abbastanza conseguente sul piano dei rapporti umani e delle relazioni di stile della precoce apertura lombarda che il suo curriculum, come s'è visto, induce a postulare; e operando un'apertura non irrilevante nella cultura artistica vicentina di quei decenni.

In particolare, la presenza del Ghisolfi non dovette essere senza conseguenze per lo svolgimento del Carpioni stesso: che dal paesismo del collega milanese trasse probabilmente suggestioni di qualche momento per quel suo sentimento bucolico, di un andamento dolcemente precaradico (fig. 7) che è fra i caratteri peculiari della sua pittura tarda: e proprio a partire dal fregio di Santa Savina, dove certi svaghi dello Zais in chiave pastorale sono presentiti in modo sorprendente con un secolo quasi d'anticipo.

Quel sentimento largo e pacato del paesaggio che è palesato da quadri famosi come la *Contesa delle Muse e delle Pieridi* di An-

¹³ Ancora a proposito della collaborazione Ghisolfi-Carpioni, concordò col Barbieri nel ritenere ragionevole un trasferimento al maestro lombardo, almeno in via di prova, per il paesaggio e le architetture (dalle guide settecentesche riferite all'Aviani) nell'importante quadro di Coll. co. prof. F. Franco, Venezia: *Le Muse fuggono dal palazzo di Prieneo*.

cona, la favola di *Priapo e Lotti* del Museo di Graz o i capolavori incantevoli della Galleria di Dresda, per cui il Carpioni si qualifica di diritto « un neoveneziano convinto » anticipando l'evasivo sentimento bucolico del Settecento non meno di Pietro Testa che fu a sua volta fra gli ispiratori suoi più determinanti (fig. 9), poté in effetti avere la sua radice nell'incontro fecondo con il Ghisolfi.

La matrice di gusto che così venne a crearsi a Vicenza fu senza dubbio di portata notevole. Ed ebbe una forza di espansione culturale tutt'altro che trascurabile: se, come mi sembra, se ne avverte una lucida eco in alcuni fatti di artigianato d'arte peculiari di questo territorio, come fu la produzione dei celebri « latesini » che a datare dal 1669 i Manardi di Angarano sfornano con straordinaria fortuna « nel genere di Faenza e di Lodi », offrendo la testimonianza preziosa di agganci con la circolazione di idee figurative attiva nel nostro territorio.

Non è un caso, io credo, che in alcuni loro esemplari fra i più precoci « nel genere di Lodi » decorati con vedute di paesi e rovine, si ravvisino tracce inconfondibili del gusto che il Ghisolfi e il Carpioni manifestarono assieme, nelle imprese di qualche momento da loro condotte a Vicenza e nel territorio a cavallo dell'ultimo quarto del secolo: un gusto che spinse la sua suggestione fino a porte forse qualche premessa per l'ultima personalissima fase di Marco Ricci.¹⁴ E siamo così ben dentro per quasi tre decenni nel Settecento.

Può essere un indizio di qualche utilità a confermare il debito civile che Vicenza contrasse con Giulio Carpioni: non per nulla, accanto al vicentino Maffei, ma più di lui certo trasmissore efficace di cultura, il pittore di maggior rilievo che il Veneto abbia espresso lungo l'intero corso del XVII secolo.

* * *

La posizione del Carpioni è singolare nella pittura veneta del Seicento per l'attenzione costante rivolta al disegno: e non già a detrimento del colore, che è — quand'è ben conservato — di

¹⁴ Per restare al tema, e a conferma dell'attiva circolazione di idee figurati per il veicolo della ceramica bassanese di quei decenni, valga il richiamo al grande latesino Manardi (1722) ora nei Musei Civici di Milano, riprodotto nel fregio con *Cristo e la Samaritana* di Marco e Sebastiano Ricci (1718) già nella Villa Vescovile di Belluno. Si vedano per questo: C. BARONI, *La disegna dei latesini nella storia della ceramica italiana*, in « Dedalo », 1933, I, p. 171; G. BARTORI, *Catalogo della I*

una compattezza soda e brillante, sotto lo scrutinio di una luce bloccata e immanente (il Carpioni amò studiare le sue composizioni, a maggiormente esaltare quest'effetto, a lume artificiale); e, insieme, per l'inesausta ricerca formale, dettata dalla sua « volontà di stile ». Ne danno la misura proprio le calibratissime opere vicentine della maturità, dal 1665 in poi,¹⁵ dove la forma perfettamente sgusciata ed articolata con sensibilità ritmica equilibrata e finissima si vela talvolta di un senso di malinconia lucida e grave; procedente, forse, dal temperamento introverso, quanto spiritoso e « piccante » del pittore. Che trovava una via d'espansione alla sua nostalgia nell'abbandono felice e languido alle sue evasioni fantastiche: nel mondo delle favole antiche, di quelle « invenzioni ideali, come sogni, sacrifici, baccanali, trionfi, e balli di puttini con i più belli capricci », che, diceva l'Orlandi « mai abbia inventato altro pittore »; ai quali era particolarmente portato, per essere « disposto dal genio a lavorare in piccolo »¹⁶ (figg. 11-12).

Pochi artisti sono così immediatamente riconoscibili quanto il Carpioni. Questo si deve certamente, in parte, al suo gusto per il comporre; che è un aspetto della sua originalità d'espressione. Ma anche a voler isolare un particolare qualsiasi di un suo dipinto, vi si ritrova puntuale e fedele il segno della sua presenza. Ne è cagione il sentimento dello stile, che nel Carpioni fu sempre vigile, fino ad esasperarsi in senso espressionistico nella fase tarda (fig. 13); vale a dire quella sua esigenza di rigore formale, sempre presente ed inappagata, che si espresse soprattutto nell'assiduo esercizio lineare.

L'evasione nei mondi remoti del mito e il tirocinio stilistico ininterrotto ed estenuante, sono i due poli dell'espressione fanta-

mostra di ceramiche antiche di Bassano, delle Nove e di Vicenza, Venezia, 1954, p. 44 e fig. 9; F. VALCANOVER, Mostra di pitture del Settecento nel Bellunese, Venezia, 1954, pp. 28-31.

¹⁵ Alle opere migliori e più note di questa fase aggiungo qui un dipinto altrettanto rappresentativo e finora inedito: *Cristo e l'Adultera* a S. Bernardino dei Morti, Milano (fig. 10), che mi fu segnalato anni addietro dal prof. R. Pallucchini e non feci in tempo a pubblicare nel libro del 1961: prototipo di qualità eccellente rispetto all'altro svolgimento, più piccolo, di Rovigo, Accademia dei Concordi.

¹⁶ Ringrazio il dr. J. A. Cauchi, Curatore di Belle Arti nel Museo Nazionale della Valletta, Malta, per avermi segnalato il dipinto di sua proprietà (*Gara di Apollo e Marsia*, tela, cm. 35 x 66) e permesso di pubblicarlo. Sono anche grato al dr. Pierre Rosenberg, Assistant au Département des Peintures del Louvre, per la cortese segnalazione del *Baccanale*.

stica del Carpioni. Egli si illuse di recuperare l'essenza per via di colore classicamente inteso (neotizianesco), ma immesso nella luce fredda e vera resa attuale dal realismo caravaggesco. Per questa difficile via egli seppe talvolta, come nessuno al suo tempo nel Veneto, abbandonarsi con una felicità appariscente ed estenuata al sentimento della realtà naturale; e presentare, in questo, alcuni motivi fra i più propri del secolo a venire.

GIUSEPPE MARIA PILO



2

1. G. Carpioni, *Leggenda di Santa Savina* (part.) Vicenza, Palazzo Trissino-Basson.
2. G. Carpioni, *La mia Corsica e il Saffo*. Caldogeno, Villa Pagello-Nordera.
3. G. Carpioni, *S. Antonio di Padova e il Bambino* (disegno). Stoccarda, Staatsgalerie.



4



5



7. G. Carpioni, *La Primavera*. Proprietà privata.

4. G. Carpioni, *L'Immacolata*. Udine. Convento dei Cappuccini.
5. G. Carpioni, *Il giovane David* (inc.). Parigi, Bibliothèque National.
6. G. Carpioni, *Diana e Amore*. Stoccarda, Staatsgalerie.
8. G. Carpioni, *Concerto di putti e satiretti*. Milano, Collezione Lamberto Vitali.



11. G. Carpioni, *Baccanale*. Collezione privata.
12. G. Carpioni, *Gara d'Apollo e Marsia*. La Valleria, Coll. Dr. J. A. Cauchi.

